

Декоративное искусство СССР

8 249

1978



Родники народного искусства

В декабре мы отмечаем четыре года со дня опубликования постановления ЦК КПСС «О народных художественных промыслах». Министр культуры РСФСР рассказывает о состоянии художественных промыслов сегодня.

Ю. С. Мелентьев

Лауреат Государственной премии имени И. Е. Репина мастерица дымковской игрушки З. В. Пенкина с правнуком ⟵

В культуре народов нашей страны особое место занимают художественные промыслы, представляющие собой центры декоративно-прикладного искусства, традиции которых исчисляются столетиями. Искусство это крепчайшими нитями связано с жизнью. Возникшее первоначально из потребностей и запросов быта, оно развивалось и совершенствовалось в его недрах. Постепенно оно наполняло своими формами, красками и узорами весь вещественный, хозяйственный, семейный и трудовой народный быт. Искусство промыслов — это одно из ярких подтверждений естественного влечения человека к красоте и художественному творчеству.

Партия и правительство всегда придавали большое значение творческой инициативе народных масс, в том числе и в области художественного творчества. С первых лет Советской власти были предприняты решительные шаги по сохранению и развитию художественных промыслов. В напряженной обстановке гражданской войны, 26 апреля 1919 года Всероссийский центральный исполнительный комитет принял постановление «О мерах содействия кустарной промышленности».

В дальнейшем периодически выходили различного рода правительственные и общественные документы, помогающие развитию и совершенствованию народных художественных ремесел, промыслов, производств.

Качественно новый этап в этом направлении был открыт постановлением ЦК КПСС «О народных художественных промыслах», принятым в декабре 1974 года. Этот чрезвычайно важный для советского искусства документ продолжает ленинскую традицию бережного, творческого отношения к художественным промыслам. Постановление глубоко проанализировало положение в художественных промыслах и наметило пути их дальнейшего подъема. Оно содержит ряд принципиально новых положений и требований, определяющих будущее народного искусства.

Создание и развитие народного искусства всегда рассматривалось партией не только как важная народнохозяйственная задача, а в первую очередь как эстетико-идеологическая проблема, имеющая непосредственное отношение к формированию художественной культуры.

«Государство заботится об охране, преумножении и широком использовании духовных ценностей для нравственного и эстетического воспитания советских людей, повышения их культурного уровня. В СССР всемерно поощряется развитие профессионального искусства и народного художественного творчества». Так 27-я статья новой Советской Конституции СССР и РСФСР определяет ту огромную роль, которую играет народное творчество в жизни советских людей.

В век стремительного научно-технического прогресса вопрос о художественном творчестве и развитии народных художественных промыслов, основанных на ручном творческом труде, приобретает особо важное значение.

Речь идет о сохранении и развитии народных национальных традиций в условиях современности, о решении ряда теоретических проблем, ибо без понимания природы народного искусства, законов его развития, без изучения существующих форм современного народного творчества не мыслится решение многих практических вопросов, связанных с восстановлением и развитием традиционных отраслей народного искусства.



Хорошо известно, что народное искусство — это чистейший родник, который питает всю культуру, способствуя ее национальному своеобразию. Народное искусство, традиции которого складывались в течение многих столетий и которое служило образцом мудрости, цельности и красоты в творчестве, — особая, необычайно яркая страница нашей истории, нашей многонациональной культуры.

Вопрос о национальном и народном характере культуры ставится теперь особенно остро и решается в самой жизненной практике. Необычайно возросла в последние годы его роль как эстетического фактора, формирующего духовный облик советского человека. Все повышающаяся доля стандартизации в архитектуре, в убранстве интерьеров, в сочетании с возросшим благосостоянием трудящихся, создали особый спрос на неповторимые «рукотворные» произведения народных мастеров.

Народное искусство, в котором выражается извечное стремление трудящихся к реализации своих творческих возможностей, и то обстоятельство, что наша Родина полна исключительных художественных дарований, что ручной труд, народное ремесло не только не утратили своих возможностей, но существуют как большое и красочное, полное творческой силы растущее явление, — все это обязывает нас относиться к проблемам народного творчества особенно серьезно и бережно, всячески охраняя и развивая его самобытность.

И это тем более необходимо, что народное искусство оказывает огромное влияние на искусство профессиональное. Для профессиональных художников — живописцев, скульпторов, графиков, а тем более прикладников оно — неисчерпаемая сокровищница пластических находок, разнообразных средств художественной выразительности.

Творчество мастеров народных художественных промыслов оказывает положительное влияние на художественную промышленность, в нем находят наиболее яркое проявление самобытные формы национальной культуры.

Сила искусства народных художественных промыслов в его коллективности, в преемственности творческого опыта поколений, в передаче оригинальных приемов местного профессионального мастерства. Его ценность — в сохранении ручного творческого труда, который передает тепло человеческих рук, черты индивидуальности мастера. При совершенствовании технологических процессов, при механизации трудоемких подготовительных и отделочных производственных операций мы никогда не забываем, что основа основ искусства промыслов — творческий труд художника, мастера.

Народное декоративное искусство нашей страны, как всякое большое искусство, воспитывает чуткость к прекрасному, способствует формированию гармонической личности.

Высокое назначение народного искусства мы видим в его эстетическом и нравственном воздействии на человека, тем более сильном и значительном, что оно тесно связано с нашим бытом, с нашей повседневной действительностью.

За последние годы, особенно за время действия постановления ЦК КПСС наше декоративно-прикладное искусство заметно продвинулось вперед, встало на качественно новый уровень.

Взять хотя бы факт роста авторитета, качества и количества изделий художественных промыслов на многочисленных выставках самого различного масштаба. Знаменательно, что на пятой выставке «Советская Россия» народное искусство впервые было выделено в большой самостоятельный раздел.

В залах Академии художеств СССР прошла представительная научная конференция по коренным проблемам искусства народных промыслов, в которой принимали участие виднейшие ученые и художники нашей страны. Народное искусство вошло значительной составной частью и в экспозицию выставки «60 лет Великого Октября», открывшейся в канун юбилея в центре Москвы. Тогда же на ВДНХ СССР была открыта и с большим успехом работала первая Всероссийская выставка-смотр изделий народных художественных промыслов. В экспозиции было представлено около 4500 произведений более 2000 авторов.

О значительно возросшей роли декоративно-прикладного искусства промыслов говорит тот факт, что за последние годы многие художники отмечены высокими наградами Родины, почетными званиями. С 1967 года лучшим мастерам народного и декоративно-прикладного искусства ежегодно присуждаются Государственные премии РСФСР имени И. Е. Репина.

В этом почетном списке художники кировской игрушки и мастера хохломской росписи, художники фарфора и живописцы лаковой миниатюры, художники по стеклу, по ткани и дагестанские ювелиры, косторезы Севера и жостовские мастера росписи по металлу, вологодские кружевницы и тувинские резчики по камню...

Новым проявлением высокой заботы и признания значимости народного искусства явилось присуждение одному из основателей советского Палеха старейшему мастеру лаковой миниатюры Н. М. Зиновьеву высокого звания Героя Социалистического Труда.

Задачи коренного улучшения художественного качества народных художественных промыслов, повышение их идейно-эстетического уровня, увеличение выпуска высокохудожественной продукции, сохранения и приумножения лучших традиций народного искусства, записанные в постановлении ЦК КПСС, обусловили создание Всероссийского совета по народному искусству. На его заседаниях обсуждаются многие жизненно важные для художественных промыслов вопросы.

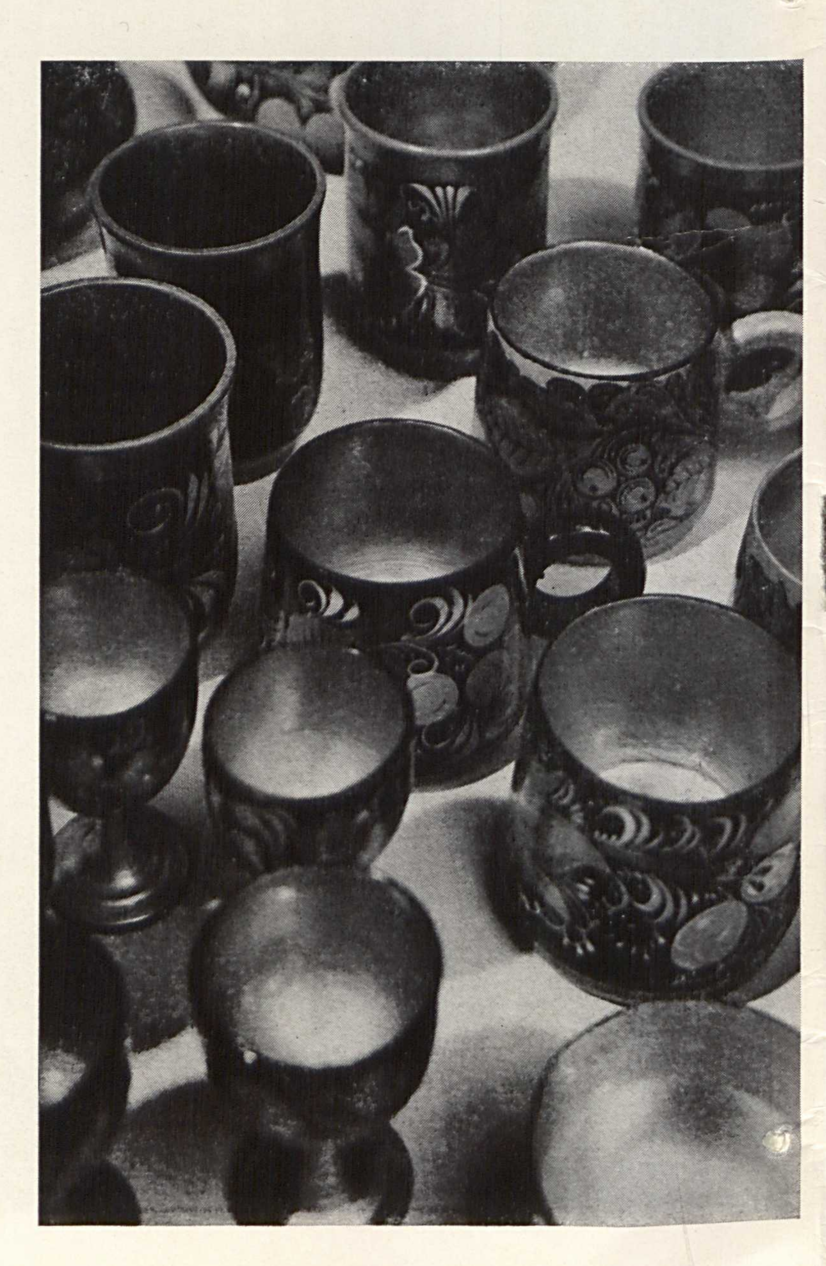
Потребовалась также и серьезная перестройка работы художественных советов по декоративно-прикладному искусству при Советах Министров республик, край- и облисполкомах.

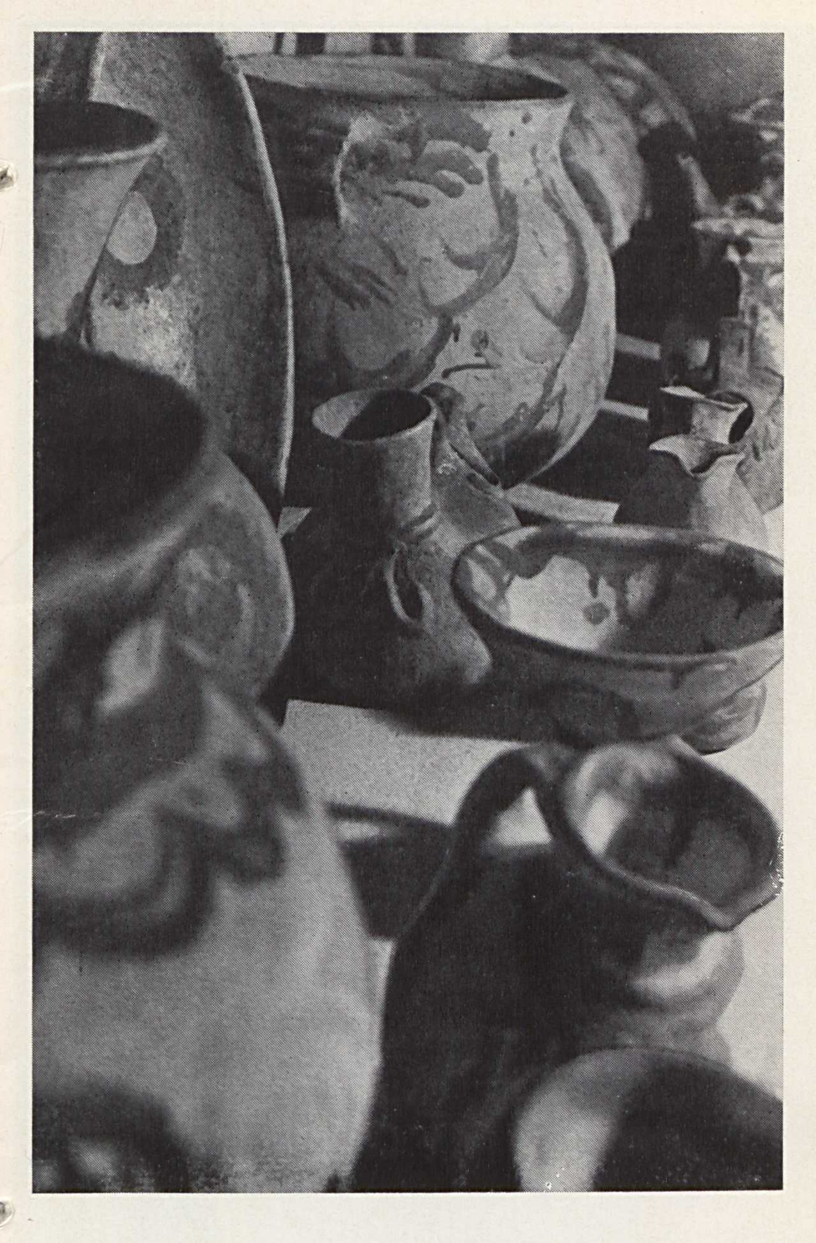
Работа художественных советов становится, в соответствии с углублением и укреплением стоящих перед промыслами задач, все более многоплановой, многоаспектной. Большинство советов не только обсуждает, принимает или отвергает предлагаемые образцы изделий, но и занимается выработкой стилевой и творческой направленности продукции предприятий, формированием ассортимента в целом.

Роль и значение художественных советов в значительной степени возросли за счет того, что в их работе все более активное участие принимают местные органы культуры и организации Союза художников. Однако деятельность многих художественных советов пока еще не отвечает тем высоким требованиям, которые выдвигает время перед искусством народных промыслов. Еще нередко встречаются случаи утверждения к тиражированию слабых в художественном отношении изделий, а также изделий, которые не имеют отношения к народным промыслам и попадают в номенклатуру только для выполнения плана по выпуску художественных изделий.

К сожалению, далеко еще не все мы делаем для восстановления и развития старинных художественных промыслов, которые могли бы многое дать для духовного обогащения нашего современника. Всем известен, например, знаменитый промысел глиняной игрушки в деревне Филимоново Тульской области. Пока еще практически мало сделано для того, что бы вернуть к жизни это уникальное производство. Еще предстоит искать свой ассортимент произведений чугунного художественного литья Каслям, оттачивая пластическую проработку формы, которая сейчас пока нередко напоминает гипсовые отливки «под металл», а не подлинный металл.

Одним из «трудных» вопросов теории и практики давно уже стал вопрос об отношении к традициям, о единстве утилитарного и художественного, традиционного



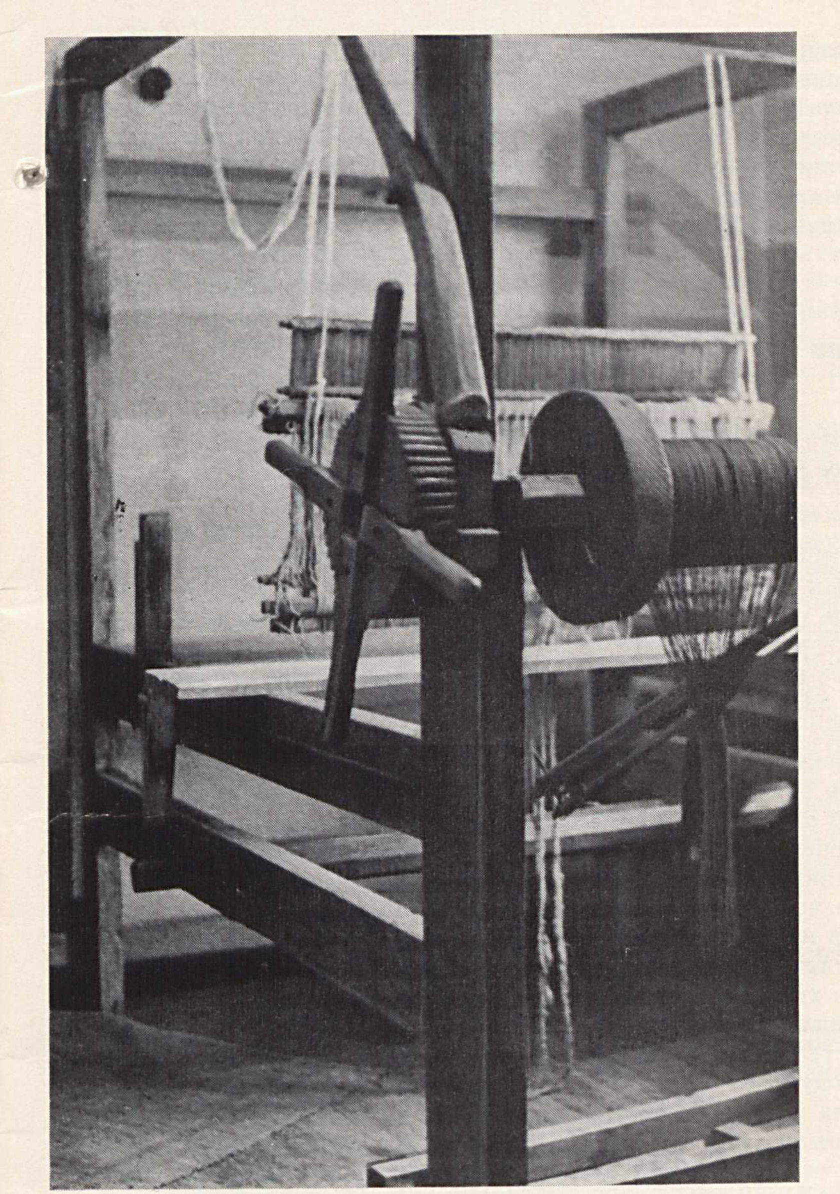


и импровизированного, коллективного и личного, народного и профессионального.
Традиционное народное искусство имеет по сравнению с профессиональным свои особенности. Главная из них заключается в коллективной основе творчества, типовом характере местных групп в силу их традиционной общности и, наконец, в преемственности приемов и форм, идущих из глубины столетий. Отсюда необычайная ясность построения форм и узора, гармоничное сочетание цветов, выверенность пропорций, глубокая содержательность, емкость образов.
Жизнеутверждающее содержание народного искусства находит выражение в основательности, добротности вещей, которые делались прочно и подстать старинным архитектурным сооружениям могли служить многим поколениям.
Естественно, что функция современного народного художника прежде всего эстетическая. Но нельзя отмахиваться и от функции утилитарной, от использования изделий в быту, который они должны украшать, делать радостным. Вот почему и Городец, и Хохлома, и Палех активно выходят на создание интерьеров, вот почему таким большим успехом пользуется прекрасная хохломская и городецкая мебель, имеющая и прямое утилитарное назначение (становится, например, частью интерьеров детских садов и других детских учреждений.)
Одной из специфических особенностей предприятий народных художественных промыслов является кадровый состав их коллективов. В идеале все рабочие, за исключением подсобных работников, должны быть мастерами-художниками, творчески претворяющими традиции промыслов. Они должны быть людьми высокой культуры производства, обладающими развитым художественным вкусом, дорожащими рукотворностью своего труда.
Чтобы осуществлялся этот идеал, нужна кропотливая работа с кадрами, состоящая из многих звеньев. Эта цепь начинается с профориентации в общеобразовательных школах и замыкается мероприятиями по повышению квалификации мастеров-исполнителей непосредственно на предприятиях.
В системе подготовки кадров профориентация в общеобразовательных и художественных школах, обучение в ПТУ и художественных училищах, индивидуально-бригадное ученичество дополняют и обогащают друг друга.
Широкую базу для подготовки мастеров народных художественных промыслов создает профориентация в общеобразовательных и художественных школах с обучением на уроках труда техническим приемам исполнения художественных изделий.
В особенности это существенно в тех местах, где имеются художественные промыслы, а также там, где живы традиции национального декоративно-прикладного искусства.
Сейчас уже накоплен значительный опыт профориентации учащихся, например, в Саранской детской художественной школе, ученики которой были участниками юбилейной выставки Российской Федерации на ВДНХ. В некоторых общеобразовательных школах созданы специальные мастерские: в результате обучения ученики получают третий производственный разряд. 60 процентов выпускников этой школы работают на художественных предприятиях. Однако с использованием выпускников, получивших профориентацию, не везде так благополучно. Чаще на производствах задерживаются немногие, так как молодым рабочим скучно механически копировать образцы, зачастую весьма примитивные «по технологическим соображениям» (например, 2—3 примитивных шва в вышивке «по национальным мотивам» на фабрике «Мордовские узоры», в то время, как именно в Мордовии, в Саранске, наиболее успешно поставлено в школах преподавание национальной вышивки под руководством известных мастериц).
Декоративно-прикладное отделение создается в детских художественных школах Пскова, Иванова, Шуи, Палеха, Южи. Расширение сети художественных школ, профтехучилищ и других учебных заведений с новой остротой ставит вопрос о формах и содержании обучения мастеров. К сожалению, еще недостаточное внимание уделяется формированию художественного мышления, ориентации учащихся на творческое претворение традиций, так же, как и обучению техническим приемам. Кроме того, при обучении и особенно распределении молодых специалистов не всегда учитывается художественная специфика промысла.
Особое место в современном народном искусстве Российской Федерации принадлежит ростовской финифти. Формирование ее нового стиля в большой степени связано с именем такого крупного художника, как С. Чехонин. Замечательные мастера росписи — Н. Куландин, А. Тихов, А. Хаунов, прекрасные ювелиры — В. и И. Солдатовы, А. Кокин — гордость и слава ростовской финифти.
Этот промысел всегда был знаменит тем, что на нем трудились художники, не только прекрасно знающие и чувствующие душу материала, но и великолепно владеющие технологией. И потому вряд ли оправдано то, что в наши дни специалистов для ростовского производства готовят в Федоскине, или даже на Урале, где совершенно другая технология, другие практические навыки, другой строй художественного мышления. Видимо пришло время всерьез подумать о возможности открытия в Ростове училища.
Отмечая несомненные достижения в деятельности народных художественных промыслов, необходимо сегодня продолжить работу по решению задач, жизненно важных для их дальнейших судеб.

Состояние науки в народном искусстве ставит на повестку дня как первоочередную задачу свод памятников народного декоративно-прикладного искусства. Это послужило бы делу охраны памятников, изучения музейных коллекций, явилось бы основой дальнейшего развития современных промыслов.
Такие своды составлены уже в Грузии, Армении, Литве, очень хорошо поставлена эта работа в Белоруссии. В РСФСР она пока широко ведется только в области архитектуры, а в плане учета и систематизации народного декоративно-прикладного искусства находится в зачаточном состоянии. Необходимы срочные организационные меры по ее активизации.
Как известно, научное изучение народного искусства началось еще в XIX столетии. В наши дни работа по изучению народных промыслов значительно активизировалась. Она ведется силами сотрудников Академии художеств СССР, Государственного Русского музея, Загорского музея, Научно-исследовательского института художественной промышленности, местных художественных и краеведческих музеев, домов народного творчества. Следует отметить, что вопросы народного декоративно-прикладного искусства давно уже стали предметом острых теоретических дискуссий. Появилось немало работ, авторы которых обращаются к кругу вопросов и проблем народного искусства как в плане изучения истории художественной культуры народа, так и современного его состояния. Закономерно внимание широкой общественности к состоянию народного искусства, к его дальнейшей судьбе.
Речь идет о сохранении и развитии народных национальных традиций в условиях современности, о решении ряда теоретических проблем, ибо без понимания природы народного искусства, законов его развития, без изучения существующих форм современного народного творчества не мыслится решение многих практических вопросов, связанных с восстановлением и развитием традиционных отраслей народного искусства.

У искусства художественных промыслов свои радости и удачи, свои трудности роста, творческие и организационные проблемы. Но живут и радуют людей изделия Федоскина и Палеха, Мстеры и Жостова, Хохломы и Богородска, Вологды и Ельца, Кирова и Городца, Кубачей и Красного, Холмогор и Тобольска, Курска и Оренбурга. Как и другие промыслы они служат созданию духовно насыщенной, эстетически значимой среды, приобщению все новых поколений к художественной культуре народа, нравственному и эстетическому воспитанию миллионов.
«Социализм не только открыл трудящимся массам широкий доступ к духовным ценностям, но и сделал их непосредственными творцами культуры». Эти слова товарища Л. И. Брежнева имеют самое непосредственное отношение к народным художественным промыслам, забота о сохранении и приумножении которых поднята сегодня на уровень государственных задач.





Круглый стол «ДИ СССР»:
Культурная ценность народных промыслов

Мы предлагаем вниманию читателей сокращенную стенограмму разговора за «Круглым столом ДИ СССР», тема которого была сформулирована так: «В чем главная культурная ценность народных художественных промыслов!»
Столь широкая и, казалось бы, чисто теоретическая постановка вопроса продиктована весьма практическими соображениями.
Проблемами народных художественных промыслов «ДИ СССР» занимается с первого дня своего существования. Трудно охарактеризовать перемены, которые произошли на наших глазах за двадцать лет: вместо отдельных, никак не связанных друг с другом промыслов мы видим сегодня единую систему народной художественной промышленности, вместо нескольких энтузиастов, спасавших гибнущие производства,— государственную опеку народного искусства, вместо одиночек-пропагандистов этого вида творческой деятельности — сильный коллектив искусствоведов и теоретиков.
Важнейшей вехой в развитии народного искусства явилось декабрьское постановление ЦК КПСС 1974 года «О народных художественных промыслах», направившее усилия государственных и художественных организаций на решение самых трудных проблем, связанных с жизнью и деятельностью промыслов. Логически продолжая 60-летнюю политику Советского государства, направленную на бережное сохранение и возрождение традиционных очагов народной культуры, постановление обобщило накопленный опыт организационного и творческого управления промыслами и обеспечило условия для его реализации. Кроме того — и это не менее важно— самим фактом привлечения общественного внимания к искусству промыслов, утверждением ценности их художественного опыта для современной культуры, оно содействовало дальнейшему укреплению связи народного искусства с профессиональным в рамках единой советской социалистической культуры.
Прошло около четырех лет. Многие проблемы, казавшиеся почти неразрешимыми, теперь решены: из числа плановых показателей снят показатель производительности труда; ограничена механизация производственных процессов, налажены творческие условия работы художников и т. д.
Сравнивая сегодняшнюю ситуацию с той, которая была отражена в № 8 журнала за 1975 год (целиком посвященном этим проблемам), мы видим, как много изменилось и ... как много еще предстоит сделать.
Такова уж, видимо, природа искусства, что оно никогда не дает нам успокоиться, сложить руки, считать, что все в порядке.
Каким быть промыслам! Что в них самое ценное для культуры! Что именно в первую очередь нуждается в сохранении! Куда направить усилия руководства!
Вот вопросы, которые, как увидит читатель, вовсе не находят еще однозначного теоретического разрешения, какого требует от нас живая практика организационно - творческого управления промыслами.

Виктор Смолицкий

К промыслам надо относиться как к природной среде.

Мне кажется, вопрос о судьбе народных промыслов может быть приравнен сегодня к проблеме охраны природной среды. Я бы даже решился сказать, что речь идет об одной из сторон этой общей проблемы. В самом деле: как мы ставим вопросы экологии? Человек раньше пользовался природой, жил в ней, был связан с ней всей своей деятельностью. И вдруг сейчас, когда нас стало много и мы пользуемся всеми достижениями НТР, люди поняли, что скоро природы не останется. И что это очень серьезно. Потому что если мы уничтожим окружающую природу, то погибнет и человечество.

Но рассматривая проблемы духовной жизни, мы наблюдаем сходные явления. Если раньше, идя по селу, можно было встретить парня с гармошкой в окружении поющих односельчан, то теперь мы чаще всего видим этого парня с транзистором, и никто уже вокруг не поет... С одной стороны, техника пришла в быт, а с другой — приходится признать, что с этой техникой не связано пока самодеятельное творчество, становящееся обычаем и традицией.

И если мы не сможем воскресить его, то существенно обеднится наша духовная жизнь. Человек не должен быть только «воспринимателем» искусства. Он был и должен остаться его творцом. Как необходимо защитить природу от полного истребления, так необходимо сохранить в народе творческое отношение к своему предметному окружению.

И как в природе, здесь многое внушает серьезные опасения. Техника пришла в быт; без этого нельзя мыслить современную цивилизацию. Но техника принесла с собою стандарт и современные средства массового тиражирования образцов. И возникает опасность духовной нивелировки. Значение художественных промыслов в этой ситуации, по-моему, в первую очередь, в том, что они помогают человеку сохранить творческое начало, способность к активному отношению к прекрасному, к труду, к действительности. Всякое изделие народных художественных промыслов — это обязательно продукт творческого труда.

Это, с одной стороны, обязательно неповторимое, уникальное изделие, а с другой, — произведение, связанное через традицию с творчеством коллектива, некий мостик, соединяющий между собой отдаленные друг от друга во времени поколения.

А раз нет двух абсолютно одинаковых вещей, то выбор их — уже творчество, проявление своего вкуса, своих симпатий и привязанностей. В век автоматики человеку нужно что-то, что напоминало бы ему о связи времен, о том, что он не первый человек на земле, что он ответственен за все и связан со всем человечеством. Творческое начало — вот тот духовный заряд, который несет в себе народное искусство. Вот почему я думаю, что главная задача охраны народных промыслов — сохранение творческого труда, и относиться к ней надо так же, как мы относимся к охране природной среды.

Ирина Работнова

Нельзя забывать, что коллективное начало самое ценное в народных промыслах.

Я хотела бы сказать о типе творчества, представленном народными промыслами и столь отличном от индивидуального творчества современных художников-профессионалов. Он не устарел. Он вообще не может устареть, потому что основы его лежат в глубине человеческой личности, в сердцевине общественных отношений. На мой взгляд, коллективное начало творчества — самое ценное, что есть в народных промыслах. Сегодня, в условиях кажущегося разрушения коллективного начала, оно проявляется в новых формах. Несколько художников промысла, создающих образцы, бессильны без множества мастеров, создающих всю продукцию. И исполнители, и творцы на всех предприятиях народных промыслов — патриоты своего края, своих художественных принципов. Сознание творческой общности позволяет им сохранять и развивать веками отточенные представления народа о красоте и гармонии.

Мне представляется, что приобщение к коллективному творчеству как ничто другое плодотворно для выявления художественной индивидуальности народного мастера.

В атмосфере коллективного творчества выявляются дарования, которые потом питают промысел; свой первый импульс к творчеству получили в коллективе промысла многие известные художники и мастера, и процесс этот беспрерывен: все новые и новые поколения людей благодаря коллективному началу обретают творческую энергию.

Коллективное творчество, создающее прочные традиции, обладает способностью не только выявлять одаренную личность, но и формировать ее в определенном направлении. На каждом промысле существует свой круг сюжетов, цветовых решений, технических приемов. Природная особенность района, традиции уклада — всему этому неизбежно подчиняется художник, независимо от его опыта, характера, образования, индивидуальных склонностей. Это не насильственный процесс. В традициях концентрируются веками апробированные образы — солнца, тепла, добра, плодородия, космоса. В этой емкой философии традиционного народного творчества может реализовать себя любая творческая индивидуальность. С другой стороны, «коллективное начало» оказывает влияние не только на творчество самого промысла. Промыслы формируют культуру края, воспитывают за пределами производства своего «потребителя». Коллективный тип творчества, представляемый промыслами, — вот, по-моему, та ценность, которая не может устареть, которую мы должны во что бы то ни стало сохранить, ибо основы ее лежат в глубине личности, в сердцевине общественных отношений.

Людмила Супрун

... Но творческая индивидуальность тут не менее важна.

Я согласна с тем, что было сказано о роли коллективного творчества в народных промыслах, но мне кажется, что и история, и современная практика их свидетельствуют о том, что формирование как индивидуальности, так и коллектива здесь весьма своеобразно. Мы, пожалуй, не можем даже говорить о каком-либо единообразии этого процесса. Что ни центр, то свое соотношение индивидуального и коллективного, свое понимание традиций. Если в изделиях одних производств преобладают черты, которые бы мы могли отнести ко всем промыслам в целом (а одновременно несколько стушевываются, сглаживаются индивидуальные почерки), то в других привлекает именно остро индивидуальное прочтение традиций своего художественного центра. Один из ярких примеров такого богатства индивидуальностями — Городец, причем на протяжении всего времени существования. Видимо играла роль своеобразная организация промысла: здесь не было мануфактуры, были отдельные мастерские, мастера всегда интересовались продукцией соседей, придирчиво оценивали ее, отбирали наиболее интересное для себя, одновременно ревниво оберегая собственную индивидуальность, свою манеру письма. Представляется совершенно необходимым и даже насущным для сегодняшнего промысла сохранение именно этой традиции — выявления и воспитания художников ярких и разных.

Кажется, радостное и яркое искусство Городца бросило отсвет на сам облик, на человеческие характеры мастеров. Это люди большой доброты, нравственной крепости, трудолюбия и жизнерадостности. Именно поэтому так приятно работать, общаться с мастерами промысла. Вообще роспись представляется совершенно неотрывной от всего городецкого быта, местного уклада жизни. Расписные изделия видишь не только на фабрике или в магазине сувениров. Сначала удивляешься, а потом воспринимаешь как нечто совершенно естественное — белый ультрасовременный шлем встречного мотоциклиста, расписанный городецкими цветами, бутылки для подсолнечного масла и бидоны с молоком, украшенные цветочными гирляндами. Конечно, здесь, в Городце, именно так и должно быть. Жаль только,

что местные руководители пока еще не всегда до конца осознают, что их город — единственное место на земле, где цветут городецкие цветы и летают городецкие птицы.

Софья Рождественская

Главное — развивать подлинную, а не вторичную традицию.

Я думаю, хотя, может быть, и скажу всем известную вещь, основная задача, стоящая перед художественными промыслами, — это сохранение и развитие народных художественных традиций. Что такое эти традиции? Чем обусловлена их стойкость, их жизненность?
Народные художественные традиции сложились в течение веков в процессе адаптации народов к окружающей природной среде, под воздействием социально-экономических и исторических условий жизни народов. В устойчивых образах, композициях, колористических решениях, стилистических приемах прослеживаются и архаические пласты, отражающие ранние представления человека о его месте в мироздании, об окружающей его действительности, и более поздние наслоения, и современное мировосприятие народов нашей страны.
Если в самих предметах народного искусства, относящихся к тому или иному времени, запечатлены культура, быт, мировоззрение народа в определенный исторический период, то художественная традиция запечатлевает народное искусство во времени, в развитии.
Народная художественная традиция — это комплекс изобразительных средств и технических приемов, устойчивых и одновременно меняющихся. Единство устойчивости и изменяемости обеспечивается тем, что никогда все изобразительные средства или технические приемы традиции не меняются одновременно. В течение какого-то времени может измениться, например, отдельный образ или композиция, появиться новый инструмент или материал, но остальные изобразительные и технические средства традиции в этот период остаются неизменными. Происходит процесс адаптации, и новый элемент обретает единство с остальными, — так что на другом отрезке времени этот «адаптированный» элемент будет наравне с другими изобразительными и техническими средствами традиции содействовать адаптации нового или подвергшегося изменению элемента и так далее.
Этот механизм регулирования стабильности и динамичности обеспечивает стойкость традиции как открытой, «самовосстанавливающейся» («самонастраивающейся») системы. Отличие народного искусства от других видов искусства (профессионального и самодеятельного) заключается именно в этом, в такой его традиционности.
Сегодня многие производства, в том числе и некоторые промыслы, используют элементы традиции для создания новых утилитарно-декоративных вещей. Такая вторичная форма традиции давно существует в практике и теоретически оправдана — само профессиональное искусство выросло на почве народного и периодически обращалось к нему, как к сокровищнице художественных, в том числе декоративных решений.
Однако мне представляется, что ценность народных художественных промыслов в этой ситуации существования «вторичной» формы традиции будет непосредственно зависеть от степени сохранения и развития в них подлинной традиции. Ведь в народном искусстве именно благодаря его традиционности есть, как и в природе, гармония и равновесность, к чему так тянутся сейчас люди и в чем еще больше они будут нуждаться в будущем. Никакие «вторичные» использования традиционных элементов народного искусства не смогут этого заменить.

Вероника Вишневская

Очень важно сохранить промыслы как уникальные очаги художественной культуры.

Да, действительно, сейчас мы нередко наблюдаем противоречие между таким пониманием значения народного искусства для современной культуры и работы по организации новых и возрождению традиционных художественных производств. Казалось бы, такая работа должна быть направлена на развитие самобытной культуры национальных республик и географических районов.
Казалось бы, она требует глубокого изучения местной культуры, поиска мастеров, создания условий для возрождения и развития исконных видов художественного мастерства.
И все же, к сожалению, нередко мы видим, что многие организации выбирают наиболее легкий путь — переносят уже сложившиеся виды искусства в районы, где ранее развивались совсем другие народные промыслы.
Один из примеров такого рода — «хохломской взрыв». Популярность хохломы, повышенный спрос на ее изделия привели к фабрикации подделок под хохлому, при массовом изготовлении которых не учитывается самое главное: что хохлома — не только золотистый блеск дерева, но и высокая культура орнамента, что это — искусство уникальное, неповторимое непохожее ни на что в мире.
Подобное непродуманное отношение к пересадке традиционных промыслов в новые районы доходит нередко до абсурда. Средства тратятся, например, на пересадку Хохломы в Вологду, а драгоценное искусство вологодской росписи и резьбы по дереву не восстанавливается, уникальная вологодская резьба по бересте угасла, и такие примеры не единичны.
Хорошо бы переключить внимание руководства на эффективность возрождения и сохранения подлинных традиций на родине традиционных промыслов, на создание там соответствующих производственных и социально-бытовых условий, необходимых для творчества потомственных мастеров и их учеников. Только это поможет сохранить промыслы как уникальные очаги культуры.

Тамара Митлянская

Еще острее эти вопросы встают в искусстве народов Севера.

Я хотела бы горячо поддержать эту мысль, обратив ваше внимание на ее актуальность для архаичных культур, тех, которые в 20-е годы нашего века находились еще на стадии разложения первобытного строя. Речь идет о культуре народов советского Севера.
Ученые давно обеспокоены возможностью утери специфических особенностей народного искусства в этих районах. Как сохранить то ценное, благодаря чему населяющие эти районы народы могли приспособиться к их трудным реальным условиям? Вопрос, на который не так-то просто ответить.
Переход от уровня первобытнообщинного строя к социалистической формации — колоссальный качественный скачок, в ходе которого что-то отмирало, что-то нарождалось в культуре народов Севера.
Когда-то устойчивый круг впечатлений, ограниченность природных материалов сформировали искусство народа. Моржовая кость — единственно твердый материал — обусловил бытующий тут вид художественного творчества — резьбу по моржовому клыку. Изначально эти изделия были частью охотничьего снаряжения (наконечники, стрелы) или предметами культа (амулеты, обереги). Художественные изделия отражали труд и магию охотника. С развитием китобойного промысла и появлением рынка сбыта возникло производство традиционных вещей на продажу.
Кость и мех — два материала в обработке которых выражалось мировоззрение, талант народа, его эстетические представления. Как сохранить сегодня, в новых социалистических условиях эти искусства, и главное — древние, накопленные веками духовные ценности, в них зафиксированные? Изделия, некогда исключительно связанные с охотой, приобрели новое содержание, новые качества, но в них проявляется все та же способность обрабатывать материал, умение скупыми средствами передать формы животного. Устойчивый круг впечатлений охотника-художника сформировал поразительную изобразительную традицию, в русле которой создавались вещи большой художественной ценности. Какими они должны быть











УКАЗ
Президиума Верховного Совета СССР о присвоении звания Героя Социалистического Труда народному художнику СССР Зиновьеву Н. М.

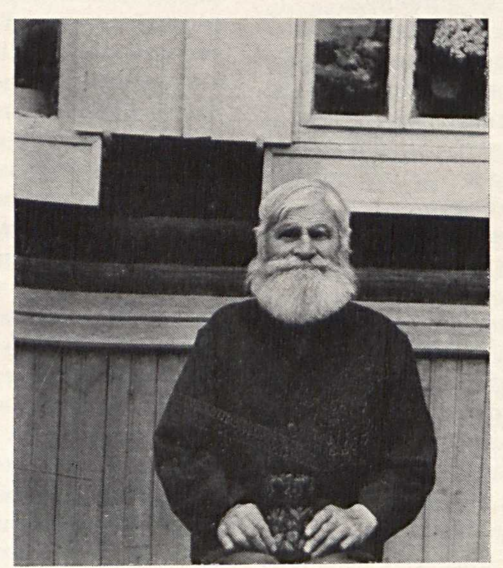
За большие заслуги в развитии советского изобразительного искусства и в связи с девяностолетием со дня рождения присвоить народному художнику СССР Зиновьеву Николаю Михайловичу звание Героя Социалистического Труда с вручением ему ордена Ленина и золотой медали «Серп и Молот».

Председатель Президиума
Верховного Совета СССР
Л. Брежнев

Секретарь Президиума
Верховного Совета СССР
М. Георгадзе

Москва, Кремль. 19 мая 1978 г.













Дагестанская АССР, село Балхар
А. Сулейманова

Таджикская ССР, кишлак Бафой
Г. Халилов

РСФСР, село Палех
Н. Зиновьев

Горьковская обл., село Семино
С. Лебедева с дочерью в живописном цехе

Калининская обл., г. Торжок. Ученица профтехшколы художественной вышивки
И. Макарова

Архангельская обл., г. Каргополь
К. Шевелева

Горьковская обл., село Курцева
И. Сундуков

УССР, Волынская обл., село Выдрачи
И. Ивасюк

Горьковская обл., г. Городец
И. Рыжухин

Архангельская обл., село Печниково
А. Завьялова

Архангельская обл., село Ломоносово. Художественная профтехшкола резьбы по кости
Л. Мариев



сегодня, когда охота уже не является единственным способом жизнеобеспечения и становится нередко почти что частью духовной потребности? Наконец, когда возникла возможность работать с новым материалом — скелетной костью, кожей? Надо сказать, что мастера, работающие дома, скорее теряют уровень рукомесла. Коллектив помогает художникам сохранять традиции древнего народного искусства, причем, сохранять не только мастерство, художественный уровень, но и главное — ощущение гордости за свою историю, свою традицию. А ведь без этого старый промысел не может обрести способность жить в новых условиях. Развитие народного искусства связано с жизнеспособностью народа, с сохранением и развитием его этнической и культурной определенности.
Поэтому мне представляется, что и проблема сохранения и развития традиций может решаться только на этой основе. Культура, быт, весь образ жизни народа изменился. Но осталось культурное самосознание мастеров, членов творческого коллектива, сознающего себя как носителя традиции уникальной культуры, прошедшей через века и выявившей свою жизнеспособность.

Ольга Попова

Все эти вопросы важны, но следует помнить, что изделия народных промыслов всегда были утилитарны.

Мы говорим, что народное искусство — это явление большой культуры, но с другой стороны — отказываем произведениям народных мастеров в практическом бытовом значении. Едва ли это правомерно. Ведь народное искусство всегда было укоренено в быту, в реальных жизненных процессах, и мне кажется, что как раз сейчас очень важно, чтобы практическое значение вещей, выпускаемых промыслами, сохранялось, если мы хотим сохранить сами промыслы. Ковры, предметы ручного ткачества, оренбургские и павлово-посадские платки, вышитая одежда идут в быт. За редким исключением утилитарна керамика. Эти вещи сохраняют свое значение в быту, хотя их приобретают ради их красоты и национального своеобразия. Когда же игнорируется практическая сторона вещи, проигрывает и ее художественная значимость. Прикладное искусство живет полноценной жизнью только тогда, когда реализуется его практическая суть. Сохранение утилитарности — необходимое условие естественного функционирования продукции народных промыслов в современной культуре. Для этого нужна организованная и планомерная работа. Сейчас достаточно успешно вводят фольклор в систему эстетического воспитания. Искусство промыслов проникает в мир ребенка. Народные университеты работают в том же направлении со взрослыми. Однако предстоит еще многое сделать по укоренению народной культуры в нашем быту. Это очень важно для развития культурного сознания современного человека. Высокая культура материала, формы, орнамента, функциональной логики произведения народного творчества прививает художественный вкус, их полноправное участие в быту создает сложную и неоднозначную культурную ситуацию. Элементы фольклорной культуры в современном быту наглядно воспитывают представление о культуре как исторически развивающемся явлении, воспитывают чуткость к эволюции культуры, дают представление о ее разнообразии и богатстве. Произведение народного творчества овеществляет в нашем быту эмоциональную связь с прошлыми поколениями, с историей народа. Оно приучает нас к пониманию множественности систем художественного познания и тем самым делает наше художественное мышление непредвзятым, а следовательно, более творческим.
Я думаю, что значение народных художественных промыслов в современности все время увеличивается, ибо все более широкие круги населения начинают ценить народное искусство, интересоваться им, понимать его.

Галина Дайн

Народные промыслы — явление не застывшее.

Глубоко нравственные и гуманные основы народного творчества обеспечивают ему во все времена связь с общей культурой. Но и само народное творчество, и культура, и характер их связи — явления исторически подвижные. Я хотела бы проиллюстрировать эту мысль на примере игрушки. Сегодня народная игрушка потеряла прежнее значение, она больше не живет в традиционной сельской среде. Теперь главные ее ценители — взрослые, а основная роль — эстетическая. Почти полностью утрачена ее жизненно важная «потешная» функция. Народная игрушка больше не игрушка. Она все больше эстетизируется. Этот процесс налицо. Но как оценивать его? Как относиться к нему?
Вхождение в фольклорную культуру, ее понимание сегодня требует известного усилия. Этим и объясняются многие недоразумения в отношении к сегодняшним формам народной культуры, в частности, к игрушке. Например, существует мнение, что надо возвратить народную игрушку в мир игры современного ребенка. Правомерно ли это? Ведь народная игрушка бытовала раньше в другой среде и ее общественная функция была совсем иной. Детство крестьянского ребенка было коротким, с первых лет жизни он становился тружеником, и все средства народного воспитания подчинялись этому социально необходимому требованию. Игрушка — тоже. Поэтому и были в деревне самыми распространенными игрушками самоделки, которые прививали навыки ручного труда, развивали способность к творчеству. Другое дело, игрушка промысловая, кустарно-ремесленная. В ней ощутимо влияние городской культуры, иная общественная роль в сравнении с игрушкой крестьянской. Теперь она должна ориентировать ребенка в более сложных социально-бытовых условиях. Она более развлекательна, зрелищна, многословна, и вместе с тем, явно усиливается ее образовательное значение: появляются новые темы, сюжеты, дидактические свойства. Появляется способность, как в частушке, быстро и ярко реагировать на текущие события. Словом, и раньше не было в народной игрушке универсальных, вневременных форм, и раньше она отличалась внутренней подвижностью, здравым смыслом — и сегодня в ней сохраняется естественная коммуникативность, хотя и в другой роли.
Наши дети играют другими игрушками. В нашей ускоряющейся и усложняющейся жизни ребенку нужны другие ориентиры, обществу необходима другая модель социального поведения. А значит — другая игрушка. Она и есть другая — многотиражная, промышленная, для детей разных возрастов. В этом сложном игровом мире современного ребенка роль народной игрушки очень незначительна. Следовательно, и разговоры о необходимости вернуть народной игрушке ее игровые функции — искусствоведческие фантазии. Но было бы ошибочно к ним не прислушаться, как бы парадоксальны и иллюзорны они ни казались.
Дело в том, что культура — открытый процесс, и не исключено, что окажутся правы те, кто считает, что в будущем, в соответствии с ходом развития нашего общества, снова станут необходимы игрушки-самоделки, игрушки рукотворные, в которых будет заложен ощутимый художественный труд и важнейший воспитательный принцип — поощрение детского творчества. А это принципиально изменит игрушку ближайшего будущего. Во всяком случае искусство народных промыслов, его ценностную значимость нельзя воспринимать как нечто застывшее, актуальное только для нынешнего дня. Народное искусство хранит память культуры, ее возможности; роль, назначение, функции изделий народных промыслов изменяются, в соответствии с этим меняется и содержание культурной функции народных промыслов.

Татьяна Зубова

Взаимовлияние народного и профессионального искусств — процесс, который все более углубляется.

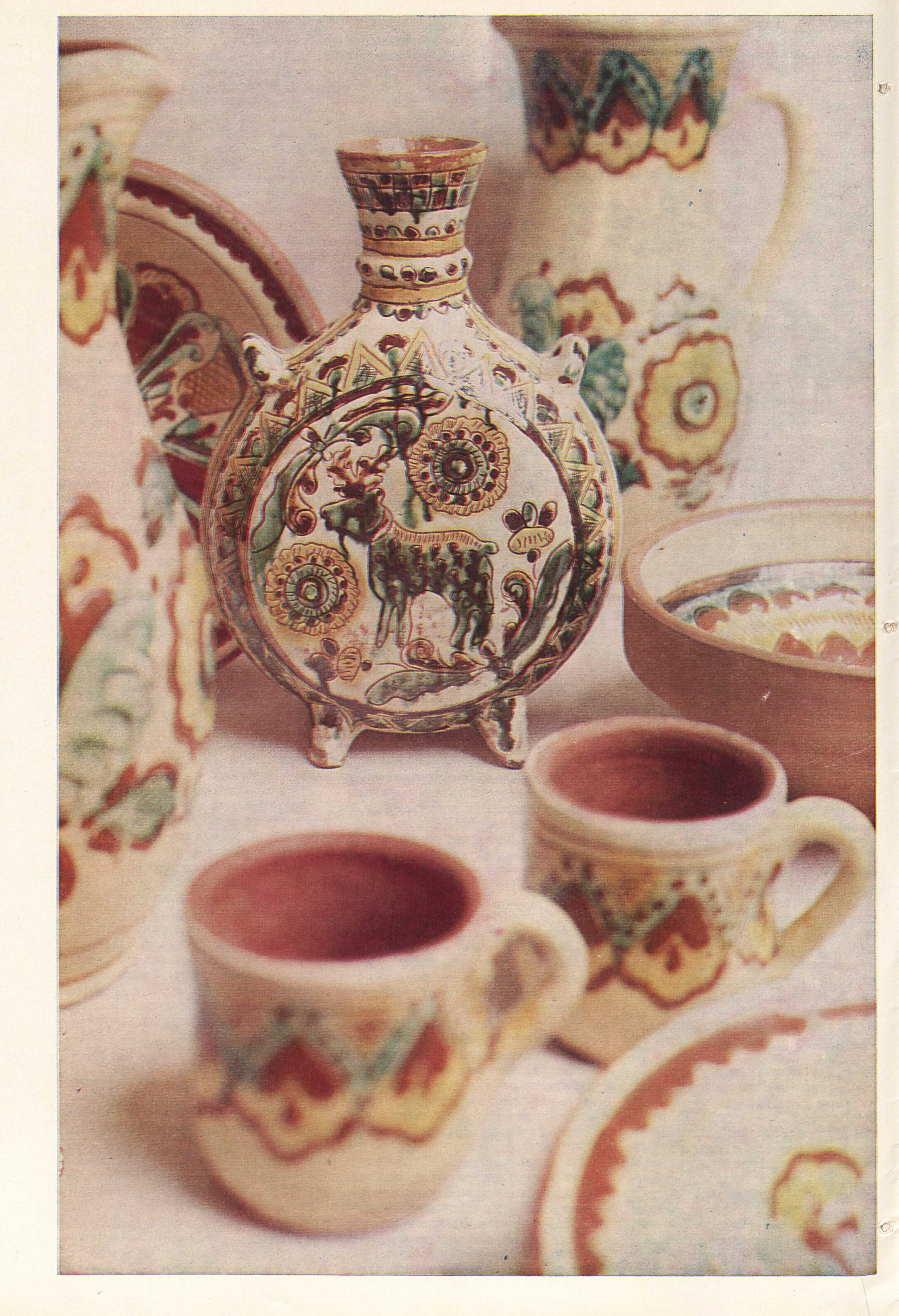
Здесь уже говорили, что искусство народных промыслов оказывает большое влияние на современное профессиональное творчество.

Я хотела бы несколько подробнее остановиться на этом, чтобы не было впечатления, что речь идет о явлениях поверхностных, типа стилизации. Нет, дело идет о вещах очень серьезных, затрагивающих глубинные процессы в культуре. Искусство промыслов, наследуя многие черты народного творчества в целом, исторически связано с тем периодом развития в русской художественной культуре, когда в ней возникла совершенно самостоятельная линия, направленная на освоение художественно-творческой системы европейского искусства и развивающаяся преимущественно в культуре образованных слоев общества.
Народное искусство (в основе — крестьянское) резко расходится в этих условиях с профессиональным, оставаясь понятным лишь в той среде, для которой создавалось.
Однако это положение было исторически преходящим. Интенсивное формирование нового русского профессионального искусства начала нынешнего столетия, а также бурное, по сравнению с прошлым, развитие народного создали первые условия для сближения этих двух художественных линий.
Эта тенденция раньше всего и четче проявилась именно в искусстве промыслов — наиболее организованной профессиональной форме народного творчества, тесно связанной с производством, социально ориентированной, рассчитанной в основном на рынок. Все это сделало промыслы, с одной стороны, наиболее открытыми для проникновения в них некоторых творческих принципов профессионального искусства, а с другой, — активными в передаче этому профессиональному народных черт.
И если раньше сближение народного и профессионального искусства было лишь тенденцией, то в социалистической культуре — это ярко выраженный процесс, который будет проявлять (и действительно проявляет) тенденцию к развитию.
Еще Бакушинский обнаруживал моменты взаимопроникновения народного и профессионального принципов творчества, например, в искусстве мастеров лаковой миниатюры. Примером обратного влияния народного искусства, народного мироощущения на профессиональное искусство может послужить творчество Павла Кузнецова, о котором Бакушинский писал, что он стремится «забыть себя», передать в своих произведениях не индивидуальное, а общее, но именно через это общее наилучшим образом и выражает себя. Прошедшая недавно выставка «Восток и русское искусство конца XIX — начала XX века» позволила необычайно наглядно убедиться в этом. Станковые полотна Кузнецова, сопоставленные с народными казахскими войлоками, узбекскими сюзане и керамикой, демонстрировали их глубокое внутреннее сходство.
Я думаю, что сближение народной и профессиональной художественных систем — вполне реальный процесс, базирующийся на глубоко единой природе этих различных проявлений художественного творчества. Именно с таких позиций мы должны рассматривать роль искусства художественных промыслов в современной культуре.
В искусстве промыслов скрещиваются многие тенденции народного и профессионального искусства. Промыслы, как промежуточная, пограничная зона народного и профессионального видов художественного творчества, адаптируют их обоюдные заимствования. И это — одна из культурных функций промыслов, очень существенная как для развития промыслов и всего народного искусства, так и для искусства профессионального.

Юрий Максимов

Народные промыслы — школа эстетического воспитания.

Мне кажется, говоря о культурной ценности народных промыслов, мы не должны упускать из виду их воспитательную функцию.
Исследования последних лет как в нашей стране, так и за рубежом свидетельствуют о такой закономерности: чем раньше педагог приобщает детей к яркому, красочному миру народного искусства, тем быстрее и плодотворнее удается развить их фантазию, творческое воображение, самостоятельность и инициативу, воспитать художественный вкус.
Здесь уже об этом шла речь. Я хотел бы рассказать о значении воспитательной работы в детских садах и школах, расположенных в местах бытования народных художественных промыслов, где живут и трудятся потомственные мастера резьбы и росписи, гончары, ткачихи, кружевницы, вышивальщицы, ювелиры.
Именно здесь, где никогда не прерывалась живая ниточка традиции в создании изделий, где высоко и по достоинству оценивается рукотворное мастерство, могут быть созданы наиболее благоприятные условия раннего приобщения детей к художественному ремеслу, к передаче им навыков этого ремесла, к созданию особой атмосферы увлеченности и заинтересованности в выборе профессии, которой владеют родители, старшие братья или сестры. Именно здесь проблема воспитания перекрещивается с проблемой пополнения кадров народных мастеров теми, кто сознательно «по интересу» выбирает для себя профессию: выпускники остаются в селе; на предприятия промыслов приходят люди со средним образованием, с широким кругозором.
Таких примеров много. В Горьковской области занятия со школьниками семинской средней школы проводят художники-мастерицы Е. Мосина и П. Новожилова. Школьники учатся писать хохломскую «травку», осваивают токарное мастерство.
В восьмилетней слободской школе Городца на уроках труда и на занятиях кружка школьники знакомятся с колоритом и кистевыми приемами городецкой росписи, создают композиции, навеянные старинными рисунками знаменитых городецких прялочных донец.
В Кирове в межшкольном учебно-производственном комбинате учащиеся 9—10 классов учатся приемам художественной резьбы по дереву и бересте у мастеров предприятия «Идеал». Более 40 лет существует кружок народной вышивки и кружевоплетения при рязанском Дворце пионеров, которым руководит педагог Е. Аквильянова. В средней школе № 3 г. Архангельска школьники осваивают приемы художественной резьбы по дереву на уроках труда и в кружке. Занимается с ними опытный педагог, сам великолепно владеющий приемами художественной резьбы по дереву В. Николаев. В Каргополе лепке и росписи традиционных глиняных игрушек учит школьников потомственный мастер А. Шевелев...
Примеры можно было бы продолжить. Не следует, однако, представлять себе, что всюду дело поставлено так, как того хотелось бы. Мастерам художественных промыслов, изъявившим желание заниматься с детьми, осуществить это не просто. У них нет дипломов педагогов, а значит, формально они не имеют права преподавать в школе. Толковые и понимающие суть дела директора школ находят какие-то пути: мастера приходят в школу, и великолепно выступают в роли подлинных педагогов — но все это происходит чуть ли ни «нелегально», по доброму согласию руководства предприятия и дирекции школы, и случается, что первые достижения в работе со школьниками прекращаются инспекторами школ. Мне кажется, необходимо срочно что-то делать. Следует, очевидно, обобщить имеющийся положительный опыт работы мастеров художественных промыслов в школах и кружках, довести его до сведения широкой общественности, пропагандировать этот опыт.
Уроки труда, факультатив в школе, занятия в кружке Дома пионеров в традиционных центрах народного искусства — это не только способ передачи практических навыков художественного ремесла учащимся, которые после школы обязательно придут работать в цех, в мастерскую промысла. Придут те, кто сознательно, «по интересу» выбрал для себя эту специальность.
Но значимость раннего приобщения к истокам народного искусства гораздо шире. Школьники начинают понимать и ценить красоту произведений народного искусства, развивают художественный вкус, эстетическую культуру. Общение с произведениями народного искусства воспитывает их не только как творцов, но и формирует как развитых людей, обогащенных духовно.





Владимир Гуляев

Решение многих практических проблем промыслов зависит от обоснованных научных рекомендаций.

Мне очень нравится тот разговор, который сегодня здесь происходит, но если мы хотим превратить теорию в практику, необходимо учитывать, какая дистанция существует между ними сегодня.
Казалось бы, после того, как несколько лет назад на предприятиях промыслов из числа плановых показателей изъят показатель роста производительности труда, нет больше препятствий для вдумчивой работы художника над каждым изделием. Однако плановое повышение ежегодных заданий, как вы знаете, ведется по сравнению с уровнем выпуска продукции в предшествующем году (это называется «планирование от достигнутого уровня»), причем, ведется часто без учета реальных возможностей промысла, например, не пропорционально увеличению числа работающих здесь художников. Фактически это приводит к росту интенсификации труда каждого отдельного мастера, что, естественно, отрицательно сказывается на художественном уровне выпускаемой продукции.
Ссылаясь на высокие плановые задания, руководители многих предприятий препятствуют созданию серьезных творческих работ. С таким фактом мы столкнулись, например, на когда-то знаменитом Колыванском камнерезном заводе. Администрация многих предприятий по-прежнему ориентирует художников на буквальное копирование эталона (нередко большими тиражами). Например, в Мордовской АССР — при тиражировании матрешки-эрзянки и матрешки-мокшанки, в Кировской области — при создании изделий, инкрустированных соломкой и так далее. Эти вопросы прямо связаны с проблемой ориентации производств не на количественный, а на качественный показатель спроса. И тут промыслы нуждаются в обоснованных рекомендациях. Здесь говорили о многих проблемах промыслов.
И хорошо говорили. Но решение многих из них зависит от того, как обеспечиваются промыслы сырьем и материалами. Ресурсы не бесконечны, и наша наука должна четко и грамотно решить, на какой основе развивать, скажем, промыслы, базировавшиеся на мамонтовом бивне, которого не осталось, или на каких территориях целесообразно увеличивать художественное производство, а на каких, может быть, и сократить.
Перед научными работниками, занятыми разработкой теории народных промыслов, можно было бы поставить еще несколько острых вопросов, с которыми мы сталкиваемся на практике. Например: взаимовлияние народного и профессионального искусства породило ряд промежуточных форм. Одна из них — творчество самодеятельных «умельцев», претендующих на профессионализм. Самое простое — объявить их творчество «недоискусством» и высокомерно его игнорировать. А оно живет, развивается, крепнет. Создаются целые школы, по существу, возникают новые промыслы.
Что с ними делать? Практика народного искусства нуждается в научно обоснованных рекомендациях, выработанных на основе глубокого теоретического изучения проблемы. Когда мы говорим, что наука и практика в области народного творчества еще не вполне согласуют свои усилия, в этом утверждении слышится скрытый упрек практикам, упрек обоснованный. Но хотелось бы, чтобы и теоретики как-то корректировали свои выводы применительно к конкретным условиям того или иного производства: только тогда можно будет найти общий язык с теми, кто должен практически осуществлять нелегкую работу по проведению наших пожеланий в жизнь.

Татьяна Разина

Наука и практика должны согласовывать свои усилия.

Я совершенно согласна с тем, что дальнейшее продуктивное развитие промыслов будет во многом зависеть от согласованности науки и практики в этом вопросе.
Тут было высказано много интересных мыслей о том, что составляет культурную ценность художественных промыслов сегодня. Все это очень важно, но чтобы наши теоретические положения приобрели практическое значение, необходимо осознать их именно практически — как проблемы перспективного планирования развития промыслов.
Это тем более важно, что речь ведь, строго говоря, идет не только о промыслах.
Все народное творчество, бытующее сегодня как традиционное, фольклорное в своей основе искусство, выступает перед нами двояко — как культурное наследие и как живая практика дня. Но это — искусственное разделение. Сохранение и развитие традиционного народного творчества как культурно-исторической ценности народа — вот как формулируется стоящая перед нами задача. Она выходит за рамки собственно промыслов. Другое дело, что промыслы, будучи центрами традиционного народного искусства, во многом определяют ситуацию во всем народном искусстве, что их культурная ценность определяет и культурную ценность других форм народного творчества.
В конечном итоге вопрос, по-моему, формулируется так: в традиционном народном искусстве промыслы выделяются своей организованной формой. Именно организованная форма промыслов дает возможность эффективного управления ими. И мы должны эту возможность использовать, не упуская, однако, из виду всю остальную сферу народного и самодеятельного искусства. Однако специфика промыслов, их комплексный характер требует столь же комплексного планирования, а следовательно, и комплексного изучения связанных с ними проблем. И тот факт, что практика промыслов многообразна, что сами промыслы неоднородны и по уровню сложности продукции, и по творческим возможностям, и по традициям, и по производственной структуре, накладывает на нас те дополнительные обязательства, о которых здесь говорили и которых, может быть, не ощущают теоретики других видов искусства.

Александр Канцедикас

Ручной труд мастера — духовная ценность.

Мне хотелось бы вернуться к основному вопросу нашего «круглого стола»: что считать главным в народных промыслах? За последние полвека предметный мир, окружающий нас, изменился очень радикально, оказался пронизан духом стандартизации, омассовления, какой-то математизированной бездуховности. Между тем, психобиологические основы человека подверглись за этот период не столь уж большим изменениям. Тяга к рукотворным вещам, хранящим тепло человеческих чувств и благородство мыслей, — вот что, на мой взгляд, определяет перспективы возрождения и развития традиционной художественной культуры. С этой точки зрения можно определить и «что» должны создавать промыслы: сюда может войти все, что окружает человека в каждодневной бытовой обстановке. Не трудно увидеть, что так сформулированная задача является, на первый взгляд, утопичной, и тем не менее постановка ее представляется сегодня вполне закономерной.
Несколько лет назад весьма распространенными были споры: какова задача промыслов — создавать ли им бытовые вещи на основе традиций, или на этой же основе давать потребителю сугубо декоративные произведения? У такой постановки вопроса были свои серьезные основания, и все же, с точки зрения верности природе народного искусства, она, как сейчас выясняется, была неверна: ни о каком переходе мастеров к созданию чисто декоративных произведений мы уже не говорим. В народном художественном творчестве красота и целесообразность — две вещи неразрывные, и этот принцип народного искусства является для современного самосознания не менее важным, чем самое широкое производство чисто декоративных вещей. Ведь та всепронизывающая доброта, которая, как бы переходя в традиционный быт из природы, захватывает нас сегодня в изделиях народного искусства, рождается из непреложного закона традиционного сознания,

в силу которого сферой эстетической оценки являлся для человека весь окружающий предметный мир. Вот почему, признавая значение профессионального декоративного искусства и дизайна для формирования современного окружения, мы, тем не менее, должны постоянно помнить основной принцип традиционной народной жизни — ни один окружающий нас предмет не может быть бездуховным, лишенным доброты и красоты. Обреченность на ежедневное общение с безликими холодными предметами не может быть компенсирована сколь угодно частым посещением самых первоклассных музеев и выставок, ибо наиболее действенными учителями красоты являются постоянно окружающие нас вещи.
Но обязательно ли эти вещи должны быть рукотворными? Ведь современная машина способна воплотить почти любой замысел художника и донести его до потребителя в сколь угодно большом количестве экземпляров? Следует ли сохранять промыслы, столь ревниво оберегать дедовские традиции, смехотворные с точки зрения современной техники и технологии? Ответы на эти вопросы были в различных вариантах даны многими авторами на страницах специальной и широкой печати. Еще яснее отвечает на них сам потребитель, все более настойчиво требующий рукотворных, согретых живым человеческим теплом вещей.
За последние годы дизайн завоевал в нашей жизни весьма прочные позиции, но одновременно заметно снизился интерес к нему со стороны широкой аудитории. Две выставки — продукция народных художественных промыслов и современной бытовой техники, созданной при активном участии дизайнеров, — оказались недавно в экспозиции ВДНХ, на разных этажах одного павильона. Девять десятых посетителей равнодушно проходили мимо импозантных, весьма современных холодильников и магнитофонов в залы, где было представлено творчество народных мастеров.
Видя эти рукотворные изделия, ощущая их удивительно гармоничную, поэтичную форму, посетители выставки, как мне казалось, вновь общались с природой, испытывали то чувство единства со своей землей, которого, порой, столь недостает современному человеку.
На рисунках в школьных учебниках процесс превращения обезьяны в человека изображают, показывая, как появляются у питекантропа руки, способные держать орудия труда. Руки: они давно стали признаком человека. Между тем, облик человека XXI века иногда увязывается в нашем представлении с неким существом, обладающим непомерно большой головой и коротенькими рудиментарными ручками. Будет ли этот человек тем, которого мы знаем по всей предшествующей истории? Не пора ли вспомнить предостерегающее высказывание К. Маркса, что «культура, если она развивается стихийно... оставляет после себя пустыню...»? Ведь в определенных сферах жизни, таких, например, как взаимоотношения человека с природой, научно-техническая революция, а точнее, ее издержки уже поставили нас перед весьма серьезными проблемами.
В начале века Ромэн Роллан создал один из ярчайших образов мировой литературы — образ Кола Брюньона, простого деревенского резчика, обладающего однако духовным миром, богатству которого мог бы позавидовать любой интеллектуал. Разрешите напомнить вам слова из этой книги: «Радость верной руки, понятливых пальцев, толстых пальцев, из которых выходит хрупкое создание искусства! Радость разума, который повелевает силами земли, который запечатлевает в дереве, в железе и в камне стройную прихоть своей благородной фантазии! ... Мои руки — послушные работники, управляемые моим старым мозгом, который, будучи сам мне подчинен, налаживает игру, угодную моим мечтам». При всей своей несхожести с тем миром, который несет с собой эпоха научно-технической революции, разве мы не чувствуем, что мир Кола Брюньона близок и необходим нам?
Речь идет не только о проблеме механизации промыслов. Разумеется, все, в чем проявляется творчество мастеров, должно быть ограждено от посягательства машины. Мне хотелось бы обратить ваше внимание на значение самого феномена ручного труда для современной культуры. Ручной творческий труд, составляющий основу деятельности народных художественных промыслов, — это дожившая до наших дней форма труда, естественно сочетающая в себе все стороны человеческой личности, проявляющая в неразрывном целом способность человека чувствовать и творить, работать и радоваться, познавать и учить других. Труд народного мастера наиболее полно воплощает в себе духовные и практические возможности человека, чувства, мозг и руки которого объединены в едином творческом акте. С этой точки зрения он составляет непреходящую ценность для современной и будущей культуры человечества.
Нажимая на кнопки самого современного автомата, заменяющего десятки станков, вглядываясь в киноэкран или рассматривая картины на выставке, мы остаемся все же пассивными участниками творческого процесса. Участвуя в непосредственном создании рукотворных вещей, творчески переосмысляя традиции, мы входим в механизм развития культуры как его равноправные соучастники. Является ли это призывом к массовому паломничеству в промыслы? Конечно, нет. Хотя, как показывает последнее десятилетие, среди наших современников оказалось немало людей, находящих свое призвание в создании рукотворных художественных вещей. Причем, как свидетельствуют футурологи, в предвидимом будущем число трудящихся, занятых в производственной сфере, будет постепенно сокращаться, освобождая рабочие руки для других видов деятельности. С другой стороны, все более активно проявляется стремление людей различных возрастов, профессий, интеллектуальных уровней к самодеятельному творчеству. И если раньше самодеятельные художники отдавали явное предпочтение живописи, скульптуре, графике, то на целой серии выставок, проходивших в рамках недавнего Всесоюзного фестиваля самодеятельного творчества, едва ли не лучшие работы были созданы в различных жанрах декоративно-прикладного искусства. И эта тенденция, отмечаемая как в нашей стране, так и за рубежом, заставляет по-новому взглянуть на роль традиций народного художественного творчества в современной культуре.
Возможно, в будущем с народными художественными промыслами будут активно взаимодействовать более ранние по своему историческому происхождению формы народного искусства — домашнее ремесло и домашняя работа на себя, — вовлекая в тайны ремесленно-художественного творчества все большее число наших современников, позволяя людям перевоплощать окружающий их предметный мир по образу и подобию гармонически развитой личности.

Виктор Василенко

Расширение диапазона и тем народного искусства рождено новым мировоззрением.

Ценность для современного человека народного искусства в том, что оно представляет кристаллизовавшийся мир подлинной народной художественной культуры, в соединении с устным фольклором составляющий одно органическое целое. В народном искусстве в прошлом и ныне воплощены прекрасные качества наших людей — широких народных слоев: присущая им одаренность, поэтичность, удивительное чувство фантазии, глубина чувства и мысли.
Если еще сравнительно недавно (в конце XIX и начале XX века) на народное искусство смотрели как на прекрасную экзотику, на что-то такое, что поражает, удивляет, но не является значительным, часто представляя собою прекрасный художественный курьез, то теперь давно эти времена минули. Народное искусство по праву заняло необходимое, принадлежащее ему в искусстве место. Его духовная ценность становится все более несомненной и ясной.
Как во всяком большом искусстве в нем раскрыты общечеловеческие качества. В народном искусстве, в его жизни есть нечто схожее с жизнью природы. Не потому ли так близок сознанию крестьянина в прошлом мотив (образ) «Древа жизни». И если бы мне предложили найти яркий символ, эмблему для народного искусства, то я выбрал бы только «Древо жизни»!
Существуя в наши дни как своеобразные «заповедники» (там его

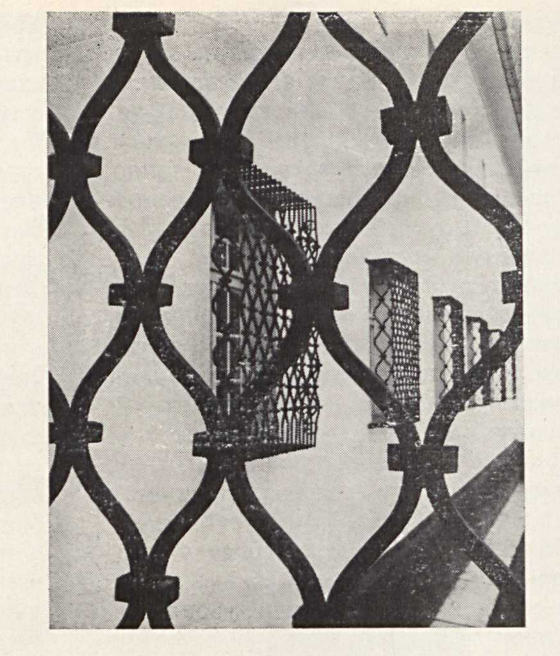


берегут и сохраняют), оно в то же время не является чем-то законсервированным в этих «заповедниках», не просто реликт (пережиток) прошлого, которым мы хотим любоваться. Нет, народное искусство — явление живое и развивающееся и это основное в его сути. Если бы было иначе, оно превратилось бы в холодную стилизацию, нужную только немногим эстетам. Традиции, которые определяют народное искусство, не только устанавливают наши связи с прошлым, но и воспринимаются нами как современные.
Причина — в их жизненности, в их способности к развитию, к движению как внешнему, так и внутреннему. Жизненно необходимое сочетается в народном искусстве с поэтическим, со сказочным, с высокой художественной приподнятостью. Присутствие произведений народного искусства в быту — в виде ковша, ендовы, полотенца, коврика, кованого железного светца — всегда было праздником и эта праздничность ощущается и нами. Отсюда и высокая торжественность, значительность народного искусства.
Покоряющая нас декоративная сила, яркость цвета, выразительность формы имели задачей не только украшать, но и воздействовать на жизнь: улучшать ее, защищать от зла. Это было вызвано не только той верой в силу искусства, которую мы называем магией, но и неиссякающей потребностью в красоте и через красоту к преобразованию жизни.
В народном советском искусстве очень значительна символика. Если в ней исчезает многое из старого (ее магия), то прежние формы обретают главным образом эстетическое значение, дополняются новой символикой. Для народного советского искусства характерно появление большого содержания в противоположность дореволюционному народному искусству, в котором содержание угасло. В наши дни содержательность, как правило, выраженная в символической форме, наполняет произведения Палеха и Мстеры, Хохломы и Холмогор, отражается в народном искусстве Украины и Белоруссии, Узбекистана и Грузии, Армении и Азербайджана. Одновременно, что очень важно, во всех этих народных искусствах совершаются и глубокие стилистические изменения, но вытекающие из развивающихся традиций. Так, например, традиции Палеха и Мстеры очень велики, но они видоизменились. Причина — в рождающемся новом мировоззрении а с ним и новое, творческое отношение к традиции, более того — критическое отношение, которым не обладал прежде крестьянский мастер.
Творчество И. И. Голикова или Н. П. Клыкова — поразительно новые художественные явления, полные свежести и декоративной яркости. Анализ отдельных произведений говорит о «преемственности», но и только. Все отлито в новые, никогда раньше не бывшие художественные образы.
То же произошло и в Холмогорах, где появились новые орнаменты и новые темы, в федоскинской миниатюре, в жостовской подносной росписи, тобольской костяной пластике, в великоустюжской резной бересте... Искусство всегда в своем развитии связано с ломкой и отбрасыванием того, что не отвечает новым интересам и новым идеям.
В последние годы этот процесс углубляется и набирает силы.

КОММЕНТАРИЙ «ДИ СССР»

Постановление ЦК КПСС «О народных художественных промыслах» призывает к творческому, деловому подходу при решении всех многообразных проблем и задач, связанных с развитием и функционированием народных художественных промыслов.
Мы пригласили в редакцию специалистов по народному искусству, чтобы выяснить в общем разговоре, что сегодня является главной ценностью народных художественных промыслов. На этот вопрос были получены самые разные ответы: каждый из участников утверждал тот или иной принцип функционирования промыслов и ту или иную художественную и культурную их ценность. Это говорит, во всяком случае, о том, что поставленная проблема многоаспектна.
За «Круглым столом «ДИ СССР» прозвучало единое мнение о промыслах как об исторически сложившихся культурных центрах с глубокими традициями и неисчерпаемым духовным потенциалом. Что же касается современной продукции, то она не во всех случаях оценивается так высоко. А это значит, что духовный потенциал промыслов и реальный художественный уровень их продукции не всегда соответствуют друг другу.
Возникает вопрос: какими путями продукция художественных промыслов — и традиционных, и возрождаемых, и вновь организуемых — может войти в современную среду так же активно, как вошел в общественное сознание исторически сложившийся художественный опыт народных промыслов!
От решения этой проблемы в немалой степени зависит направление развития промыслов.
История свидетельствует, что каждое изделие народных промыслов на протяжении длительного периода было и художественным произведением, и предметом, обслуживающим быт, тем самым активно участвуя в формировании жилой среды.
Отдавая себе отчет в том, что мы не можем вернуть многим предметам народных промыслов их бытовых функций, мы тем не менее считаем, что настало время серьезно задуматься над тем, чтобы продукция промыслов участвовала в формировании современной среды не только как способ фольклорной стилизации, а как самостоятельная современная форма народного сознания.
Конструирование, формообразование образцов — естественный производственный этап работы промыслов над продукцией. Однако в практике промыслов он не всегда осмыслен как ответственный момент производства. В современных условиях для оптимального решения проблем формообразования уже недостаточно усилий тех или иных мастеров и художников промыслов, теоретиков народного искусства, руководителей художественной промышленности.
Для выработки новых активных форм, участия продукции промыслов в пластической организации современной предметно-пространственной среды, необходимы комплексные усилия специалистов разных профессий.
Только в контакте с архитектором, дизайнером, художником интерьера народные художественные промыслы могут выйти своей продукцией на новый уровень жизни в культуре.
Однако все это будет возможно лишь в том случае, если теория народного искусства объединит усилия многих специалистов в единое комплексное понимание современных задач народных художественных промыслов в социалистической культуре.

«ДИ СССР» и «Мювесет» связывает давнишняя деловая дружба. В последнее время венгерский журнал значительно расширил свою тематику и кроме вопросов изобразительного искусства стал затрагивать проблемы архитектуры и городской среды, истории и современного состояния декоративно-прикладного искусства, печатать исследовательские статьи по национальной культуре и отношению к наследию.
В связи с этим возникла потребность не только в обмене информацией, но и материалами, специально подготовленными редакциями обоих журналов для публикации под рубрикой «У нас в гостях...» Так, в «Мювесет» № 7, 1976 года была напечатана подборка статей о советском монументальном и декоративном искусстве, подготовленная редакцией нашего журнала. Сегодня мы печатаем статьи, присланные венгерскими коллегами для «ДИ СССР».

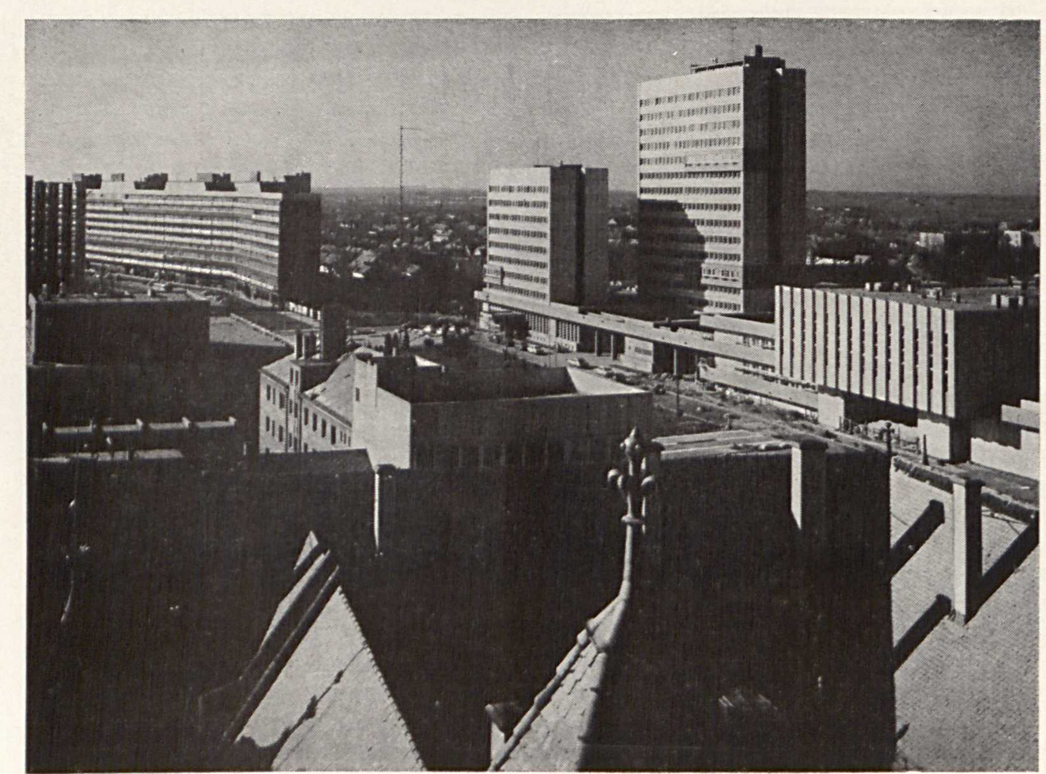


Природа и история в современном Кечкемете

Йожеф Керепьи

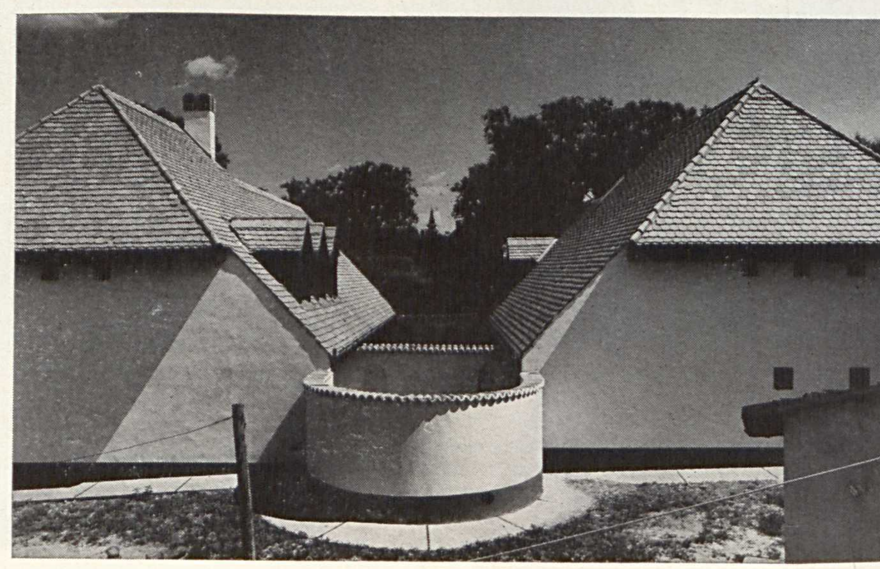
Город Кечкемет, столица Альфёльда — Большой венгерской низменности, расположен в жизненной артерии бассейна Дунай — Тисса, в 86 км от Будапешта. Находясь на перекрестке важнейших путей передвижения, эта территория уже в древние времена была значительным местом поселения.
За время своей истории Кечкемет многократно опустошался и отстраивался заново. Упорный и трудолюбивый народ после любой опасности вновь становился на ноги.
После приобретения прав городского самоуправления во второй половине прошлого столетия жители города принялись за осушение болот степных провинций и высаживания на пустынных зыбучих песках фруктовых садов и виноградников. Этим был заложен прочный экономический фундамент этой местности. После освобождения Венгрии развитие Кечкемета убыстрилось. В 1951 году он стал центром области Бач-Кишкун. За истекшие 30 лет население города выросло с 32 тысяч до 91 тысячи. Возделываемые здесь земли по праву называют «золотыми песками».

Я живу и работаю в Кечкемете приблизительно полтора десятилетия. За это время я понял, что современный город, точнее человеческую среду, можно строить и формировать только с сохранением умных достижений и выстраданных уроков живущих здесь людей.
Конкретный пример Кечкемета подтверждает эту общую истину. До сих пор считалось, что альфёльдские города — беспорядочная система лучевых и кольцевых жилищных нагромождений, являющихся следствием бесланового использования больших территорий; земли между дорогами, лучеобразно идущими из центра, застраивались сначала редко, потом все более скученно и впоследствии превращались в густую систему отдельных жилищных участков.
Теперь наступил черед общего организованного планирования Кечкемета.
Предварительно начато подробное исследование исторически сложившейся дорожной сети, о которой до сих пор либо вообще не было письменных данных, либо были недостаточные косвенные данные. Выяснилось, что сведения о дорожной сети могут быть прочитаны из самой истории Кечкемета, превращении его в город, начиная со времени переселения народов, когда венгры обрели родину. Дорожная сеть запечатлевает слой за слоем историю города, его расширение, новые застройки после опустошения. Каждая эпоха сохраняла рациональную систему предшествующего периода и к этому достраивала свое собственное. Органичная система исторической непрерывности и создает действительную красоту и практическое удобство системы дорог. Урок: кроме романтической эстетизации мы должны искать практический смысл в истории. Этот вызванный нами «голос прошлого» поможет в формировании современной, наиболее удобной в настоящем и будущем дорожной сети.
Кечкемет построен в условиях сухого и резкого климата. В безлесной песчаной степи человек создал природу в городе. Во дворе каждого дома и перед домом посадил деревья. Их тень защищала от солнца. Просторные площади и связывающие их улицы объединены сплетающимися лиственными кронами, что определяет лицо города. Трудно кратко объяснить, в чем разница понятий культуры и цивилизации. Но можно сослаться на такой пример: те раскидистые деревья, под которыми мы гуляем, посадили наши предшественники, а нашим деревьям будут радоваться впоследствии идущие вслед за нами. Если мы кладем подушку под собственную голову, чтобы было удобнее отдыхать — мы только цивилизованные люди. Если мы думаем и о следующем за нами поколении, готовим все для его удобства — этот жест мы можем назвать «культурным».
Город, деревья, сегодняшняя наша среда, изготовленная для нас нашими предками «подушка», будем беречь ее и бережно передавать дальше.
В общественном сознании живет некоторый опасный снобизм: среди старых домов ценностью представляются только художественные памятники «первого класса». До 70-х годов этот взгляд мешал заметить, что в Кечкемете возник удивительный городской ансамбль в стиле сецессии. Здесь уживаются друг с другом все его направления. В одном городе мы видим то, что можно собрать по частям только в книгах по архитектуре — взаимосвязанные друг с другом здания от пропорционально гармоничного шедевра городской ратуши главной площади до маленькой школы на окраине. В этой связи не только ратуша — художественный памятник, но и все составляющие ансамбля в одинаковой степени значительны и важны. Нужно и охранять их все!

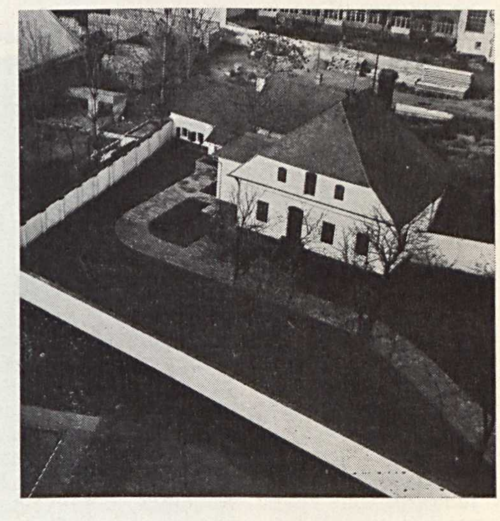


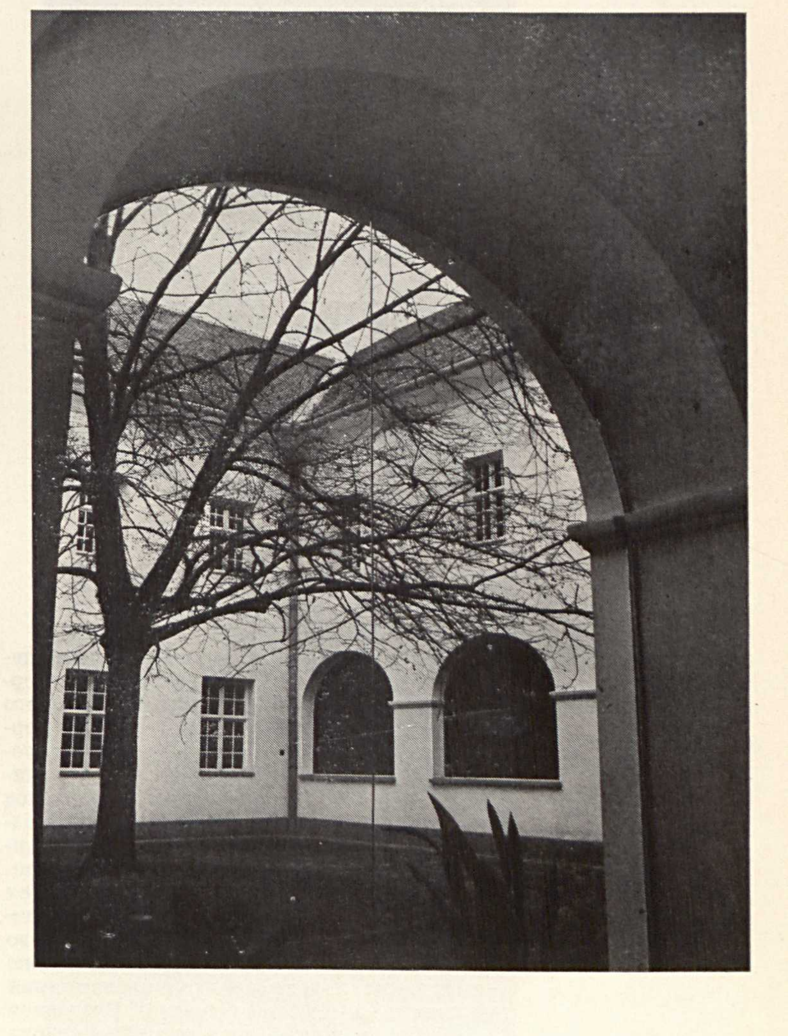


Площади и улицы Кечкемета — пример бережного отношения к исторической структуре городской среды.



Включение новых зданий в традиционную среду и использование старых построек для новых функций — принцип строительства Кечкемета.





Возникает вопрос: не только ли одна романтическая ностальгия — привязанность к нашим старым зданиям руководит нами?
В нашу эпоху, в быстро меняющемся мире одна из основных проблем архитектуры — наибольшая мобильность зданий, возможность использования их во многих целях, пригодность для разнообразного назначения. Принятие старых кечкеметских зданий в городскую семью (соответственно с новым, современным содержанием) подтверждает их жизненность.
Так, в наши дни всемирно известный Музыкально-педагогический институт имени Золтана Кодая получил в распоряжение одно из оригинальных средневековых зданий (первоначально это было здание монастыря, потом контора, потом склад). Дом науки и техники расположился в бывшей синагоге, а Музей венгерских художников-примитивистов обрел свое настоящее жилище в жилом доме XVIII века. Современная пригодность, рентабельность строительства подтвердила естественную «мобильность» старых зданий. Кроме того, эти здания сохраняют своеобразный характер и настроение города Кечкемета.
Рассматривая работы наших предшественников, мы можем обнаружить в них целый ряд средств формирования среды, пригодных для использования по-современному. Например, природно-муральное украшение стен старых кечкеметских домов — дикий виноград. Заплетение унылых однообразных стен наших жилых кварталов вьющимися растениями, меняющимися по цвету в зависимости от времени года, оживленными поющими птицами, могло бы создать прекрасные живые фронтоны.
Все более следует считаться с тем, что в окружающей нас среде цивилизация только тогда превратится в настоящего помощника человека, если будет в органичной связи с природой и охраной культуры.
Кечкемет избран местом расположения альфёльдского областного национального парка. На этой заповедной территории находится центральная геометрическая точка Венгрии. В качестве обозначения ее проектируется создать символическую башню, показывающую движение небесных тел, регулирующих ритм природы, раскрывающую знания о ней, указывающих связь человека и природы.
Эта башня в центре Венгрии ознаменует гуманность нашего общества, принципиальную установку на связь с природой. Наши методы и наши возможности мы стараемся использовать так, чтобы в Кечкемете так же, как и повсюду, строить человечную, естественную среду для нас самих и для идущих за нами.





Kovács Margit

Глина — это мой хлеб, моя радость и печаль. Уже при первом прикосновении она стала элементом моей жизни. И с тех пор этот элемент, попадая в поток моей крови, увлекает меня то на вершину радости, то в пучину отчаяния, он поднимает и низвергает меня. Я желаю, чтобы эта страсть сопровождала меня до конца моей жизни.

Керамика Маргит Ковач

Илона П. Брештянски

Маргит Ковач — венгерская художница-керамистка, за многие десятилетия творческой деятельности достигшая высокого мастерства и поднявшаяся в этом камерном жанре до подлинно большого искусства. Ее творчество отличает яркая индивидуальность почерка и национальное своеобразие. Из ее рук с редкой щедростью вышли произведения всех жанров керамики — фигурная пластика, посуда, настенные панно. От ее работ исходит радость созидания, многообразная гамма чувств, жизнелюбие, богатство духовного мира. Ее искусство также естественно и доступно для наслаждения каждому, как аромат цветов. Благодаря своей безграничной трудоспособности она создала сотни произведений чрезвычайного пластического мастерства, которые теперь представлены в специальном музее в Доме Ваштаг в городе Сентэндре близ Будапешта, привлекая внимание множества любителей искусства и туристов.

Маргит Ковач (1902—1977) прожила большую жизнь, полную упорного творческого труда. Ее детские годы падают на последние десятилетия австро-венгерской монархии. Ей рано пришлось узнать бедность. Отец умер молодым, мать же до самой своей смерти, как добрый ангел, стояла на страже ее творческого дарования. Художественная склонность Маргит проявилась с детских лет и она готовилась стать художником, графиком. По окончании средней школы Маргит Ковач поступает в школу Ячика в Будапеште, которая наложила сильную печать на венгерскую художественную жизнь начала века. Затем она отправилась для продолжения учебы в Вену, где оказалась в мастерской Герта Бухера. Он познакомил Маргит Ковач с тайнами глины, с гончарным кругом. Здесь молодая художница нашла себя. Она училась с огромным воодушевлением, от зари до зари лепила фигурки, формовала посуду. В немногие свободные часы изучала сокровища музеев, особенно захватывало ее искусство средневековья. Познакомилась и с художественными начинаниями современности, с новшествами в керамическом искусстве, с излюбленной в то время техникой глазури. Следующие за Веной годы учебы она провела в Мюнхене, Копенгагене и в Севре, где полтора года работала на знаменитом фарфоровом заводе. В то время она создала первую фигурку из шамота «Булочницу».

Возвратившись на родину, Маргит Ковач поселилась в Будапеште, где быстро включилась в художественную жизнь. Впервые она заявила о себе работами на выставке в галерее Тамаша в 1928 году. Начиная с этого момента она принимала участие на всех значительных отечественных и зарубежных выставках.

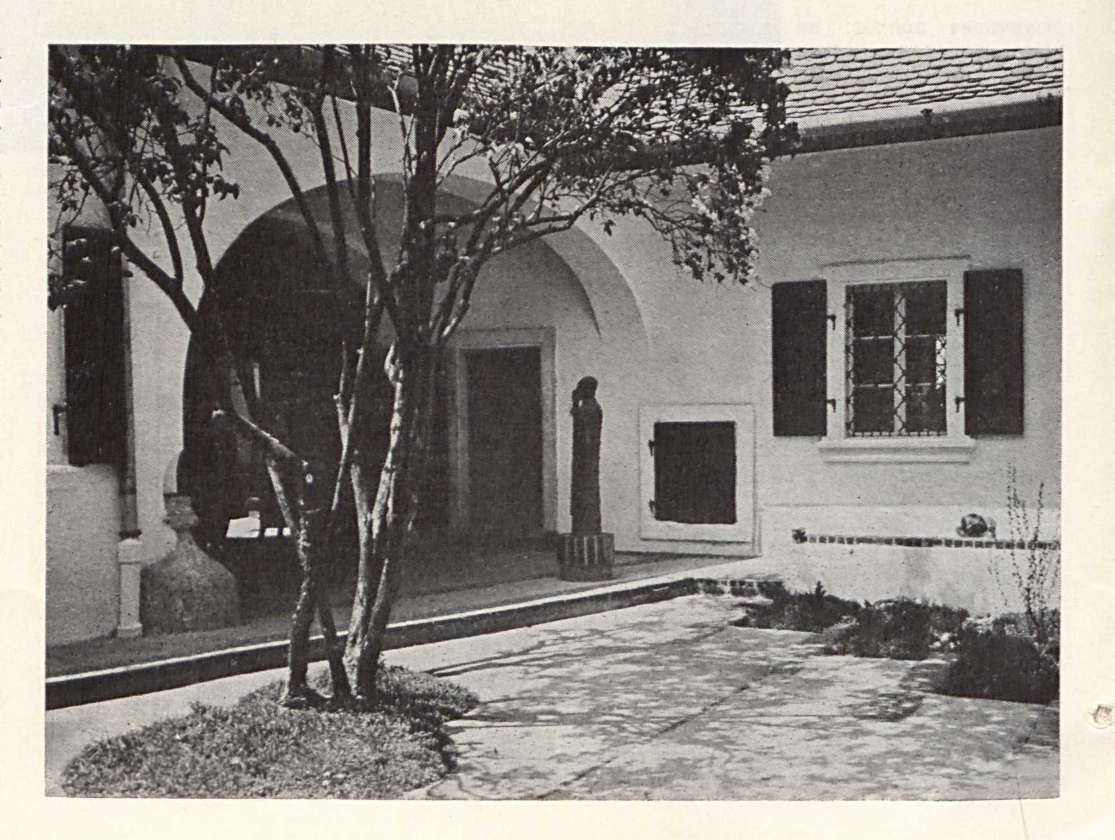
Из-за экономического кризиса это время было мало благоприятным для декоративно-прикладного искусства, однако жизненные лишения не сломили веру и любовь художницы к работе, она постоянно развивала свои художественные и технические знания, занималась поисками собственного выразительного метода. Ее усилия скоро увенчались успехом. После декоративно-прикладной выставки 1930 года и критика, и публика единодушно признали Маргит Ковач самой талантливой среди молодых венгерских керамистов. Ее выдающиеся способности скоро позволили ей подняться до уровня известных венгерских керамистов старшего поколения Иштвана Гадора и Гезы Горка, и в течение ряда десятилетий главным образом эти три художника представляли цвет нашего керамического искусства на европейской арене.

Основное направление работы Маргит Ковач в это время — лепная керамика, покрытая блестящей глазурью. К этой группе произведений относится первая ее выдающаяся работа — лепной рельеф, изображающий венгерские древние ремесла (1931). Уже тогда проявляется многогранность ее творческой натуры, она создает разнообразные предметы глиняной посуды, рельефы, настенные панно, мелкую пластику и фигуры, исполненные на гончарном круге. При высокой культуре цвета и формы у нее проявляется сильная склонность к декоративизму. На основе знаний венгерского народного искусства и на базе полученного за границей художественного опыта у Маргит Ковач сформировался присущий только ей, особый пластический язык. Она создает прелестных своей лиричностью и свежестью «Мадонн» — образы святых из династии Арпада и различные фигуры, навеянные народным искусством.

Во второй половине 30-х годов искусство Маргит Ковач сделало новый поворот. Решающее влияние оказала на нее французская средневековая готика и искусство Византии. Она лепила главным образом настенные панно на религиозные темы и вырезанные из глины фигурки в темной цветовой гамме, близкие по стилю отвлеченному пластическому языку икон.

Короткий экономический подъем, предшествовавший второй мировой войне, принес художникам-прикладникам больше заказов. Развернувшееся строительство предоставило им много возможностей для работы. И Маргит Ковач в это время выполняла целый ряд заказов по декору зданий. Самые значительные ее монументальные произведения — портал церкви св. Имре в Дьёре и декоративная печь на выставке декоративно-прикладного искусства 1938 года, которые получили золотую медаль столицы. Во второй поло-

Музей Маргит Ковач в Сентэндре



вине 30-х годов она создала на гончарном круге целую серию фигурок в духе народного искусства, среди которых самая трогательная «Мадонна Куглоф».

Посуда Маргит Ковач сходна по декоративному языку с ее пластикой — для нее характерны богатый резной орнамент и использование глазурных покрытий.

После освобождения Венгрии искусство Маргит Ковач достигло своей вершины. В 1948 году она была удостоена самой высокой награды Венгерской Народной Республики — премии Кошута. Ее выставки в 1953 году (Национальный салон), в 1962 году (музей Эрнста) и в 1970 году (Мючарнок) привлекли сотни тысяч посетителей. Ее имя стало знаменитым и в Венгрии, и за границей. И публика, и критика видели в произведениях Ковач в первую очередь воплощение желанной гармонии, покоящейся на венгерской традиции, и художественный образец социалистического гуманизма. Ее произведения, будь то рельефы, фигурки или настенные панно, можно назвать «мечтательной сказкой» в керамике. Чаще всего она запечатлевает жизнь деревенских жителей, с их эпическим спокойствием, с богатой гаммой переживаний. В 20—30-и сантиметровых фигурках, выполненных на гончарном круге, с глубоким психологическим чутьем и снисходительным юмором передает она сцены сельского быта конца прошлого века («Старый фотоальбом», «Сватовство», «Семья», «Дама», «Жужанна», «Терезия», «Обрученные»).

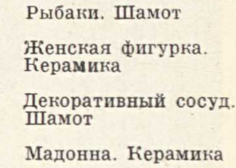
Техническая виртуозность Маргит Ковач особенно проявляется в ее крупномасштабных фигурах. Скульптур такого размера, выполненных на гончарном круге, ни в Венгрии, ни в Европе больше не встретишь. Самая зрелая ее работа этого типа «Пряха» (1933), за которой последовал многочисленный ряд ей подобных, как, например, «Парки», «Королевское обручение», «Маленькая нищенка с глазами как незабудки». В этих крупных фигурах сочетается и требование скульптурного жанра, предъявляемое к изобра-











Рыбаки. Шамот

Женская фигурка. Керамика

Декоративный сосуд. Шамот

Мадонна. Керамика

Две святые. Керамика

Соломея. Керамика.



жению человека, и декоративность самого высокого класса, допустимая в рамках возможностей керамики.

В 50-е годы она создает различные по размеру и разнообразные по технике исполнения настенные панно, в которых проявляется ее склонность к повествовательности. Предмет их изображения — народные деревенские обычаи и традиционные сельские работы («Свадьба», «Сбор винограда», «Крестьянская свадьба» и др.). В каждом панно она ищет новый творческий подход — реалистическую трактовку или стилизацию, декоративизм, свободную пластику или формы, связанные с гончарной техникой.

Лепные настенные панно — ее лучшие произведения, можно сказать, что это «шедевры» всего современного венгерского изобразительного искусства («Свадебное шествие», «Поющие девушки», «Сборщики хлопка», «Девушки, идущие за цветами»). Их пластика экспрессивна, их композиции строго построены, умело «завязаны». Мягкий душевный настрой делает их самим воплощением молодости творчества их автора.

В 60-х годах ее лепка упростилась, цветовые аккорды зазвучали тише. В зените своего жизненного пути под влиянием нового Баухауза и различных нонфигуративных направлений Маргит Ковач снова начала экспериментировать. Художница опять вернулась к использованию шамота, к такой обработке поверхностей, которая вызывает ощущение незаконченности, сделанного наспех, а также обратилась к более энергичной, суммарной передаче форм. В эмоциональном настрое произведений все большую роль приобретает ощущение грусти, боли и временности всего земного. С захватывающим чувством выражает она вечные человеческие темы: рождение, любовь, старость, смерть, снова и снова возвращается к изображению материнской любви («Спящая мать-земля», «Четыре времени года», 1959; «Траур», «Большая семья», 1962; «Обнимающиеся», 1964; «Человек и работа», 1962; «Уход за больным», «Старый рыбак», «Поджаривающий каштаны», 1968; «Рождение», «Супружество», «Смерть», 1968; «Тихий пир стариков», 1969—1970).



Обручение. Терракота

Мадонна Куглоф. Керамика

У постели больного. Шамот







Экспрессия, свойственная ее ранним фигурам из шамота, теперь превращается в драматичность («Надгробная речь», 1970; «Мать и дочь», «Которая теперь мать и которая теперь ребенок», 1974). Крупные фигуры Ковач, выполненные на гончарном круге, вытягиваются, становятся бестелесными, в то время как в пластических решениях из шамота и настенных панно она интерпретирует с небольшим гротеском кряжистые формы раннего средневековья. В своих работах она все меньше использует цвет, скорее только намечает формы в излюбленной цветовой гамме желтого с бирюзовым. Ее творческая деятельность обретает все большую глубину. Она подчеркнуто сохраняет верность традициям, в то же время наполняет свои изобразительные приемы все новым содержанием; постоянно черпая из искусства прошлого, она внимательна к творческим поискам современности.

Лучшие произведения Маргит Ковач обеспечивают самостоятельное место венгерской керамики в современном искусстве.

Дом советской науки и культуры в Будапеште

Каталин Шарп

Дом советской науки и культуры, функционирующий в Будапеште, стал сегодня средоточием дальнейшего развития дружеских отношений наших народов, настолько успешно проводится здесь работа по пропаганде советской культуры в Венгерской Народной Республике и углублению непосредственных человеческих контактов.

Пять лет назад было принято решение открыть в столице постоянно действующий центр пропаганды научных и культурных достижений Советского Союза (подобный уже существующим в столицах других социалистических стран — Праге, Берлине, Варшаве, Софии, Белграде).

Для его размещения был выделен дворец на углу ул. Семмельвайс и Кошута, построенный в конце XIX века по проекту Дёзе Циглера, который должен быть подвергнут соответствующей реконструкции. Когда архитекторы и художники по интерьеру Янош Хорват, Пал Шомоди и Иштван Зилахи приступили к проектированию, они положили в основу два принципа: здание и после перестройки должно выполнять прежнюю роль исторического памятника в облике города; приспособить здание к его новой функции, сохранив при этом структуру и пространство интерьера.

Реконструкция здания, находящегося в «сердце» столицы, обещала быть трудной задачей. Особенно из-за архитектурного стиля интерьера, сохранявшего настроение бывшего казино с его перегруженным лепным декором потолков, резными филенками дверей, зеркальными стенами, носящими черты эклектики. Необходимо было изменить его атмосферу в соответствии с новыми функциональными требованиями, в то же время сберечь своеобразие его художественного пространства.

Архитектурным центром здания является органично встроенный в большой просторный холл парадный полуарочный вход классической композиции. Вокруг него группируются прочие помещения здания. Наши художники по интерьеру, где только представлялось возможным, создавали новые помещения, например, переделали в полезную площадь тесные световые колодцы. Разрушив ряд замкнутых двориков, они раскрыли вид на парадную лестницу как своего рода художественный памятник. Удалось так воссоздать ряд романтичных декоративных мотивов, что художественное впечатление от них еще более усиливается, и интерьер приобретает интимный, уютный характер.

Гости, посещающие Дом советской науки и культуры, прежде всего поднимаются по парадной лестнице, ведущей на второй этаж, которая облицована мрамором и декорирована перилами с решеткой из кованого железа, создающей праздничное настроение. Перед ними постепенно раскрывается интерьер фойе, органично гармонирующий со старыми архитектурными мотивами. Отсюда посетители попадают в концертный зал, музыкальный салон, в выставочный зал или в кафетерий.

Выставочный зал второго этажа до перестройки здания смыкался с парадным маршем лестницы, рядом располагалась узкая крытая галерея дворца. Отделив выставочный зал стеклянной стеной, пропускающей свет, архитекторы добились пространственного единства фойе с колонной галереей.

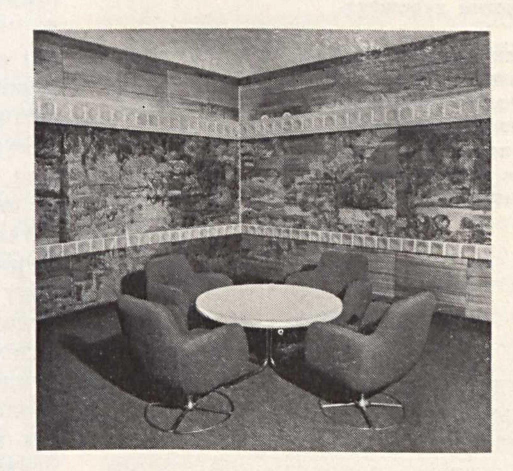
О высокой профессиональной культуре архитекторов и художников по интерьеру, оформлявших дом, свидетельствуют решения гостиных залов и других дополнительных помещений, соединяющихся с центральным пространством второго этажа. В каждом из этих помещений авторам удалось создать свое особое настроение, каждое из них отличает свой особый вкус. Интерьеры выставочного зала, музыкального салона, концертного зала, комнаты круглого стола и комнаты клубной работы обладают внутренней завершенностью и исполнены с максимальным вниманием к их целевому назначению. Справа от выставочного зала второго этажа расположена комната «круглого стола», она имеет импозантный характер, создает у гостей ощущение торжественности, благодаря тому что обшита резным дубом и отделана зеленоватыми шелковыми штофными обоями с растительным орнаментом. Интерьер выполнен по проекту художника Яноша Хорвата. Круглый дубовый стол, украшенный скромной резьбой по народным мотивам, и похожие по стилю удобные резные стулья создают ощущение гармонии и единства зала.

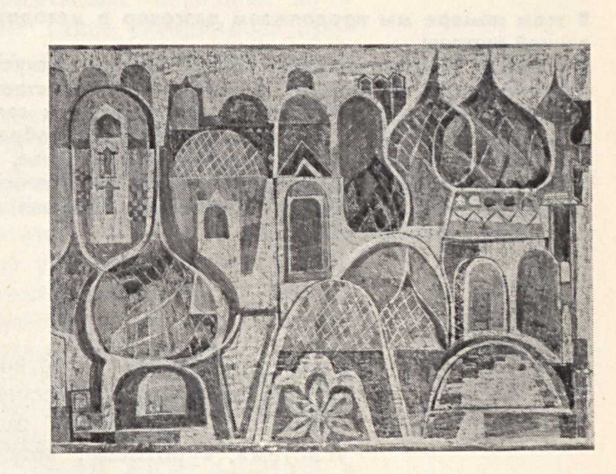
Для проведения пресс-конференций, приемов, совещаний и клубных встреч служит один из самых нарядных залов дома «клубный зал», в котором органическое единство помещения создают оставленный нетронутым плафон из резного дуба конца прошлого столетия и деревянная обшивка стен современной работы с резными кассетами, декорированными розетками в народном стиле. С деревянной обшивкой стен органично сочетается тканый гобелен большого размера, выполненный художницей Илдико Пипой. Основные мотивы декоративного ковра — характерные луковки православных церквей. Исполненный гармонии колорит ковра, мягкие контуры линий, наплывающие друг на друга геометрические формы куполов создают совершенно особое эмоциональное настроение.

В других залах второго этажа мы можем познакомиться с работами еще трех художников-прикладников. В «артистической гостиной», расположенной за сценой концертного зала, поверхность стены величиной в 100 кв. м декорирована голубым батиком с фантастической орнаментикой (автор — Аранка Хюбнер). В концертном зале можно увидеть плюшевый текстиль художников Петера Ковача и Агаштона Йона, выполненный в смешанной технике. Здесь он выполняет роль занавесей, а в «музыкальном салоне» обитые им стены в синих и зеленых тонах словно приоткрывают цветовой мир русского народного искусства, и таким образом создается гармоническое единство архитектурного и художественного решения.

Тысячи учащихся, рабочих, представителей интеллигенции и сельскохозяйственных рабочих, приезжающих в Дом советской науки и культуры с разных концов нашей страны, из больших и маленьких городов, знакомятся с достопримечательностями здания, с находящимися здесь произведениями изобразительного и декоративно-прикладного искусства, и духовно обогащаются благодаря знакомству с различными выставками, с ценными произведениями советской культуры. Не будет большим преувеличением сказать, что художники и архитекторы, принимавшие участие в реконструкции здания, своей творческой работой способствовали тому, чтобы учреждение, служащее целям дальнейшего развития братской дружбы между нашими народами, за такое короткое время стало популярным во всей Венгрии.

Статьи с венгерского перевела С. Аксельрод

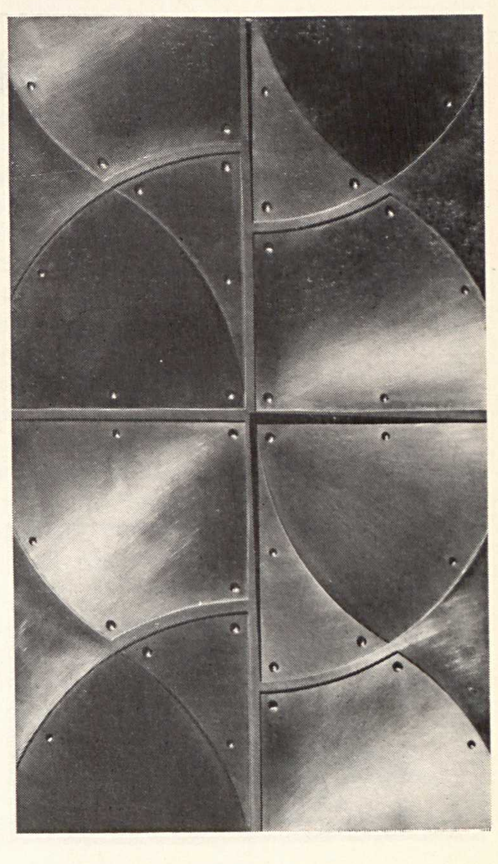




Аранка Хюбнер
Оформление артистической гостиной. Штофные обои в технике батик

Илдико Пипа
Тканный ковер для клубного зала

Ласло Кодолани
Облицовка стен в баре «Самовар». Медь



Художественная критика как эпикультура

Виктор Мартынов

В этом номере мы продолжаем разговор о методологии художественной критики.
В статье В. Мартынова, публикуемой здесь в дискуссионном порядке, речь идет не столько о методологии собственно, сколько о причинах, которые, как полагает автор, вызвали сегодня повышенный интерес к ней. Поскольку, при всем своеобразии точки зрения автора, сама проблема, поднимаемая в статье, показалась нам достаточно интересной, редакция сочла возможным опубликовать статью вместе с откликом Г. Стернина, к мнению которого мы, в основном, присоединяемся.

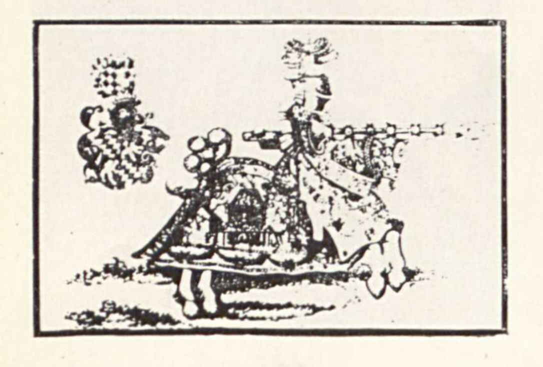
Трудновыразимое чувство испытываешь, выйдя из-под власти привычных рассуждений о методологии критики. Преодолев устойчивую смысловую инерцию «функций», «систем», «уровней», «структур», невольно улавливаешь, что сама плотность и густота используемой терминологии пугающе симптоматичны, что здесь явно наличествует разительное несоответствие устремлений собственно художественной критики и теоретических статей, призванных обосновать ее методологию, в которых, однако, эта задача подменяется изучением и определением статуса критики, ее места, значения и цели в культуре. Поиск новых методологических принципов ведется, конечно, в различных направлениях, о чем свидетельствует хотя бы дискуссия в «ДИ СССР». Однако само явление критики и здесь трактуется как нечто неизменное, в своих абстрактных, от века данных качествах, как своего рода стабильная модель отношений художника — произведения — критика — зрителя. А между тем такая схоластическая модель уже неадекватна изменяющемуся положению критики в рамках художественной культуры.
Развиваясь наряду с искусством, но не тождественно ему, критика минует свои эволюционные этапы, которые не всегда совпадают с движением изобразительной практики. Новая по качеству критика может не только соотноситься с новым явлением в искусстве, но и отчасти становиться им (а не предвосхищать его), восполняя собой художественный процесс, формируя направленность развития. Субъективно, для критиков, такая ситуация кажется весьма неустойчивой, и тогда предпринимаются спешные попытки упрочить статус критики, уточнить ее методологию, узаконить объективизм оценок, универсализировать, или наоборот, специализировать ее функции и назначение.
В таком контексте активность современной критики на поприще методологических самообоснований выступает, по-моему, как признак изменившегося состояния критической мысли, как симптом новой фазы, новой ситуации, сложившейся сегодня в художественной деятельности. Возможно, что диагностически эта новизна еще не самоочевидна для критиков, но тем эффективнее ее присутствие в их творческих импульсах.

*

По своей изначальной идее критика призвана рационализировать, уловить в свои интеллектуальные сети трепещущие отсветы художественного озарения. Для критики знать, осмысливать содержание произведения (или явления, высветившегося в нем) — значит истолковывать, идти от видимого к тому, что высказывает себя, но без критики осталось бы необнаруженным, спящим в пластических формах. Вот почему критика и произведение опираются друг на друга и взаимно усиливаются в замкнутой сфере художественной культуры.
Отношение критики к произведению весьма своеобразно, в идеале оно является бесконечным отношением. Они не сводимы друг к другу, критика и художество: сколько бы мы ни называли видимое, оно никогда не умещается в названном, и сколько бы мы ни пытались незаметно перейти от «пространства говорения» к «пространству смотрения» — неудачи неизбежны. Критик и художник, как они ни близки на посторонний взгляд, творят в разных срезах культуры, или говоря точнее, их культурное самовыражение разномодально. Художник утверждает своим искусством, помимо отраженных напластований изобразительной традиции, устойчивый фрагмент жизни; критик же располагается в ином измерении, творит в «пространстве культуры», очерченном зримыми формами изобразительной практики и сокрытыми в искусствоведческой интуиции соответствиями «ходов мысли» — «рамкам времени».
Несомненно, критика имеет ценность как прикладная деятельность, как обозначение идеальных содержаний и оценка произведений искусства. Но нельзя забывать, что подлинно талантливая критика сама по себе есть непрерывное сплетение тенденций, замыслов, метафор, образов, воплощений и идей. Критика, понимаемая не грубо утилитарно, не как эпизод в академической истории искусства, а как серьезный опыт культуры, оказывается вовлеченной в эту область, в этот промежуток между знанием и творчеством.
Такая критика является самостоятельной сферой творческой активности, она порождает вполне устойчивые произведения мысли, идейно-образные построения, которые

Интересно, но неубедительно

Григорий Стернин



В статье В. Мартынова поставлен или, лучше сказать, заключен существенный вопрос, касающийся состояния нашей художественной критики, и это заставляет отнестись к ней со всей серьезностью.
Не стоит, думаю, долго останавливаться на второстепенном, спорить о частностях. Не могу, например, всерьез воспринять испуг В. Мартынова перед «плотностью и густотой» терминологии, используемой в некоторых методологических работах, хотя бы потому, что автор сам, кажется, не прочь обогатить наш искусствоведческий лексикон. И если к «структурам» и «уровням» мы уже начали привыкать, то с «унилингвой», «эпикультурой», «вербальной изопрактикой» и т. п. еще, видимо, предстоит осваиваться. Не очень смутил меня и повышенный эмоциональный тонус авторской речи: если даже наполовину он вызван серьезной заботой о профессиональных проблемах (другую половину я лично склонен отнести на счет стремления автора активизировать «пространство говорения»), то и этого достаточно, чтобы сделать необходимые усилия и пробраться к сути авторских намерений.
Хочу сразу присоединиться к одному существенному тезису В. Мартынова — «сама активность критики на поприще методологических самообоснований выступает как признак изменившегося состояния критической мысли как симптом новой фазы, новой ситуации, сложившейся сегодня в художественной деятельности».
На мой взгляд, статья В. Мартынова не только пытается

в развивающемся контексте художественной истории мало-помалу устраняют свою аморфность, «необрамленность», анонимность. Может быть, именно сейчас впервые обнаруживаются эти упования критики, ее предрасположенность и предуготовленность к грядущим формам независимого творчества, к выражению новых содержаний, интеллектуальных конструкций, обращенных в будущее, целиком предназначенных для фиксации того, что не может быть сказано художниками.

Понятно поэтому, что критики, созидающие как бы эпикультуру * в своих «невещественных» произведениях, пока не способны остановиться на изучении собственного вклада в духовную жизнь общества. Пока еще то, что выражает современная критика, она содержит в себе лишь как вызов, обращенный к традиционному изобразительному творчеству, которое, в свою очередь, само ввергнуто в пучину угрожающей интеллектуализации.

Нет нужды привлекать многочисленные примеры, иллюстрирующие утверждение, что эволюция изобразительных искусств, а равно и искусствознания, свидетельствует о постепенной деградации и разложении эмоционально-чувственной ткани любой пластически-образной или стилевой формулы, когда без конца вводятся дополнительные определения и комментарии, истолковывающие памятник художественной культуры. Сейчас, как никогда ранее, заметной становится интеллектуализация всех форм художественного сознания — не только абстрактно-умозрительного мышления, но и образного, метафорического, не только мышления, но и эмоций, фантазии. В определенной мере это уже сказывается на характере деятельности художников, порождает новые особенности в образном строе произведений. С одной стороны, это наглядно проявляется в «бегстве от вещественности», от закрепощения идей краской, холстом, материалом, фактурой — шире: сюжетом, темой — бегстве, нашедшем свое крайнее выражение в практике так называемого «концептуального искусства» **. Последнее обнаруживает свое смутное родство с «идеальной палитрой» критики, где мысленная структура «концепта» тоже может предстать как своего рода умозрение, чистое воображение.

Другая сторона процесса интеллектуализации художественного творчества отчетливо манифестируется ростом музейной образованности художников, увеличением числа иконографических, стилевых и даже чисто технических реминисценций в их произведениях. Порой зритель путает, где прототип, а где художественная парафраза. Соперничество изобразительной традиции и сегодняшнего творчества уже выглядит чем-то вроде удвоения отражающей функции искусства, что предельно дереализует смысл отражаемого. Нарастание условности изобразительных форм, аллегоризм и метафоричность или, наоборот, стереоскопичность и иллюзионизм, характеризующие стилевые качества современных произведений, так же свидетельствуют о постепенном возобладании в замыслах художников «подразумеваемого содержания», выражаемого как раз нарочитостью используемого языка.

Разумеется, всему этому могут быть даны самые различные объяснения, поскольку отмеченное явление многопричинно по сути; нас в данном случае интересует то обстоятельство, что тяготение художников к игре опосредованными значениями, обнаруживаемое в русле интеллектуализации творчества, предполагает своим конечным пунктом воспроизведение канонических образцов, но в ином, нетрадиционном материале. Такое «вторичное» произведение призвано фиксировать результаты своего рода «игры в бисер» *** не в красках или камне, а в изменении «позиции ума», в синтаксисе мысли. Но ведь нечто похожее встречалось уже в практике художественной критики — в работах, скажем, исследователей эссеистского толка — У. Патера, Е. Трубецкого, А. Эфроса и других мастеров «вербальной изопрактики». Слово в их эссе, сохраняя осязательно-наглядную убедительность и безусловность чувственного воздействия, свойственные самому изображению, оказывалось способным возносить восприятие с уровня представлений в самые высокие сферы лирической абстракции, становилось гибким и универсальным средством выражения предельно индивидуализированных реакций художественного сознания.

Сегодня подобные устремления можно легко заметить в деятельности искусствоведов, применяющих (хотя бы и эпизодически) иконологический метод или сходные с ним приемы, посредством которых концепции, тенденции и символизации образуют собственную композицию, существующую отдельно от анализируемых произведений.

Так или иначе, искусствоведы упорно ткут свой незримый холст, пока еще скрытый за блеском собственно изобразительных форм, но уже готовый принять «живопись ума», как можно было бы назвать эти новые способы закрепления перемен эстетического сознания.

Одновременно в недрах художественной практики вызревают и новые способы потребления искусства (да простится такой термин). Зритель уже давно не смотрит произведения изобразительного искусства, а обсуждает их. Мало того, он (зритель) привык воспринимать творения художника через призму профессиональной искусствоведческой интерпретации. Посетителям, приходящим в музеи и выставочные залы, куда интереснее слушать экскурсовода (если, конечно, он добросовестен в своей работе), чем быть просто «неохваченным» зрителем. Массовый потребитель скорее «слушает», нежели видит произведение, ибо критик умеет рассказать ему то, что хотел изобразить художник и что получилось. Да и сами художники вынуждены считаться со сложившимся положением вещей: они прямо обращаются к зрителю — надписями и ком-

---

нащупать эти симптомы, но и сама оказывается одним из них. Мне трудно считать прерогативой современной критики ее желание стать «самостоятельной сферой творческой активности» — такое стремление было свойственно ей всегда. Не имеют, по-моему, отношения к делу и ссылки на эссеизм как один из способов «стать гибким и универсальным средством для выражения предельно индивидуализированных реакций художественного сознания». Упоминание об этой форме критического «сотворчества» обращает нас к более традиционным и не раз уже обговоренным сторонам проблемы.

Главная мысль статьи В. Мартынова, конечно, в другом. Речь идет о тенденции критики к творческой автономии, к утверждению «самоценности собственных достижений». Схожие тенденции, надо сказать, наблюдаются и в литературоведении, что даже успело вызвать там совершенно определенную общественную реакцию. Напомню например, недавние дискуссии в «Литературной газете», коснувшиеся двух узловых с этой точки зрения проблем: как и для кого пишет критик и как определить границы, за пределами которых интерпретационная деятельность превращается в самоцель, нарушая «семантическое пространство» произведения или, попросту говоря, нарушая его содержание и смысл?

Конечно, вопросы эти никак не предполагают легкого ответа, и для нас они главным образом интересны тем, что содержат в себе некую тревожную интонацию. Но для В. Мартынова их (вместе с заключенными в них сложными дилеммами) не существует вообще; складывающаяся сейчас в искусствознании ситуация имеет в его глазах более однозначную и, главное, более однонаправленную суть. Основной довод в пользу такого взгляда, лишенного и тени попытки взвесить «за» и «против», развернут в статье вполне подробно. Это характеристика современного изобразительного искусства, его особенностей и обусловленных именно ими проблем художественной критики.

Автор серьезно, иногда довольно проницательно описывает некоторые свойства современной творческой практики хотя, на мой взгляд, излишне универсализирует отмеченные черты. Имея, вероятно, в виду в первую очередь творчество молодых (хотя, конечно, и не только их), он уместно обращает внимание на интеллектуализацию художественного сознания, сказывающуюся, например, в «росте музейной образованности художников, увеличении числа иконографических, стилевых и даже чисто технических реминисценций в их произведениях», в увлечении метафоричностью, аллегоризмом и т. д. Подобные склонности действительно оказывают серьезное трансформирующее воздействие как на образную систему пластического творчества, так и на способ его восприятия зрителем: возникает привычка производить над экспонируемой картиной всякого рода интеллектуальные операции. Все это так.

Если бы смысл статьи сводился к признанию готовности

ментариями, помещаемыми непосредственно под произведением, уснащают изображения обилием подсказок в виде хрестоматийных атрибутов, наглядных символов и эмблем, вводимых специально для определения культурного контекста...

Повышенный спрос на книги по искусству порой создает впечатление, что эстетическая реальность, запечатлеваемая в работах художников, не всегда обладает той степенью интенсивности воздействия, какая, несомненно, ощутима в талантливых искусствоведческих текстах. По сути дела, в последних происходит рафинирование образного содержания произведений — и зритель, естественно, предпочитает постигать эту новую «виртуальную реальность», воспринимая первичную лишь как иллюстрацию к ней. Таким образом, критик по своему творческому статусу выступает как соучастник, в равной, если не в большей, чем художник, мере формирующий те самые определенные условия, при которых «виртуальное», то есть только возможное, а не действительное содержание произведения становится существующим и существенным.

На наших глазах, хотим мы того или нет, все отчетливее очерчиваются контуры этого «принудительного сотрудничества» художника и критика. Обоих тяготит взаимозависимость, но уже существует и наглядно реализуется мощный импульс к созданию иного способа общения между критикой и произведением на базе некой художественной «унилингвы» ****, то есть такой понятийной структуры, в которой параллелизм мышления художника и искусствоведа дополняется особыми смысловыми обертонами. Непосвященному в тайны этого нового эстетического эсперанто трудно понять, почему в обыденной (для него) пластической форме расцветают волнующие метафоры какого-то неведомого содержания, почему художник, слушая критика, в недоумении восклицает «во дает!», а критик при этом пренебрежительно пожимает плечами.

В самом деле, когда читаешь (беру первый попавшийся пример из журнала), что «пространство сочетается с формой на уровне наших эмоций, оно дышит, живет.., становится символом ощущений, энцефалограммой их» [1] — поражаешься тому, как неясные тропы мышления керамиста, родившиеся в соитии его рук с аморфным веществом, обретают какую-то надчеловечность.

Критик как бы «вдумывает» в произведение дополнительный интеллектуальный слой, внедряет «интерпретационную мину», взрыв которой грозит уничтожить плоть композиции в яркой вспышке ошеломляющих метафор. Блестящие ассоциации становятся границами нового, эпикультурного содержания; переносы значений, осуществляемые как художником, так и критиком, подчиняются здесь единому закону дереализации материала, позволяющему утверждать «красоту возможного», воображаемого.

По роду своей деятельности современный критик вынужден выработать в себе умение заставить говорить все в произведении, то есть над всеми художественными знаками, найденными автором, вызвать появление второго слоя — комментирующих построений, толкований, интерпретаций, цель которых не столько выяснить, сколько закрепить саму возможность особого критического творчества. И если сегодня академическая история искусства находится с исследуемыми феноменами культуры в большей степени в отношении аналогии, нежели упорядочивающего обозначения, то критика уже содержит в себе иной принцип внутреннего развития.

Поскольку зрителя давно убедили, что в произведении ничто не присутствует просто так, ничего не знача, хотя бы и опосредованно, то для искусствоведа произведение все больше выступает как предмет, подлежащий осмыслению в русле всей культурной традиции. Критик, погружаясь в семантическое пространство анализируемого материала, стремится обнаружить первичные импульсы, лежащие в основании художественного процесса, уловить генезис стилевых преобразований для того, чтобы за всем этим воссоздать логику движения культуры, прозрев дух времени, освободив последний от случайных, не свойственных ему одежд и опосредованных воплощений. При этом материальные свидетельства этого процесса (скажем, скульптуры, декоративные сосуды, ткани) обретают идеальный модус бытия, становятся для искусствоведа тем, чем для художника — краски.

Вот почему критик, анализирующий конкретное произведение искусства, как правило, занят сегодня прежде всего отбором пригодного для собственного творчества эстетического сырья. И это естественно — ибо перевод, преобразование художественного опыта в чисто духовные формы (идеи, концепции, принципы, категории и прочую «метафизику искусства») требует своего исполнителя, который был бы не просто посредником между художниками и зрителями. Скорее он должен считать, что его творчество рождает самостоятельные духовно-культурные ценности, что в содержании взятого самого по себе художественного опыта царит докритическая наивность, что произведение становится вполне значимым, лишь подпадая под власть и влияние сложнейших интерпретаций, лишь сталкиваясь с диким и властным бытием слов, понятий, теорий, то есть с тем материалом, из которого формуется некий новый эпикультурный феномен — вторичное и обособленное произведение критической мысли.

Создается парадоксальное впечатление, что хотя развитие художественной практики и художественной критики идет параллельно, последняя становится все более самодостаточной, что она (кто знает?) может избрать и обособленный путь развития. То, что это возможно, подтверждается хотя бы тем фактом, что уже появляются такие

(или необходимости) художественной критики оказать свои услуги в истолковании произведений искусства, спорить было бы не о чем. Логикой художественного процесса эта сторона нашей профессиональной деятельности, действительно, приобрела сейчас гораздо более серьезное значение, чем раньше. В. Мартынов говорит о другом и уподобление аналитической работы критика «игре в бисер» носит в его статье характер не совсем случайной литературной реминисценции. Здесь и возникает основной пункт сомнений.

Чтобы уточнить его, необходимо оговориться. В статье В. Мартынова среди прочего нетрудно ощутить явную реакцию на узкоутилитарное, служебно-прикладное понимание задач критики, и этот пафос, эти импульсы я полностью разделяю. Однако, во-первых, как то нередко случается, полярные позиции неожиданно обнаруживают свою известную родственность друг другу: стоит, например, вспомнить не столь уж давние критические работы, в которых вся система доказательств сводилась к таким популярным оборотам как «художник сумел (или не сумел) показать...», художнику удалось (или не удалось) выразить...» Авторов подобных суждений, разумеется, труднее всего было бы заподозрить в отстаивании самодостаточной ценности критики: они были убеждены в своей скромной роли комментаторов или, в крайнем случае, регуляторов художественного процесса. И все же совершенно не осознавая того, они парадоксальным образом оказывались на позициях, не очень далеких от тех, которые призывает занять В. Мартынов. Ибо что иное, с точки зрения критической методологии могут обозначать приведенные фразы, как не заявку на способность критики лучше и раньше художника понимать конечную цель его творческого замысла и соответственно с нею «доводить» этот замысел до необходимых идейно-содержательных кондиций, превращая «виртуальное», предположительное в долженствовавшее существовать?

Во-вторых (и это, быть может, главное), справедливо настаивая на значении художественной критики как самостоятельного и важного культурного феномена, В. Мартынов оставляет в стороне ее отношение к тем человеческим ценностям — личностным и общественным, которые существуют в системе этой культуры и в стремлении к реализации которых заключена одна из главных движущих сил ее развития. Нет, я не собираюсь приписывать критической деятельности задач, внеположных сфере ее профессиональных интересов, и, например, меньше всего хотел бы превращать критика в моралиста. Речь идет о том, что, утверждая способность критики «воссоздать логику движения культуры», нельзя в то же время оставлять за скобками те основные ориентиры, которые определяют направление этого развития. Боюсь, что в противном случае мы можем при самых благих своих намерениях придти к тем же самым схемам, против которых выступает автор в начале статьи.

произведения искусства, которые по своему содержанию есть пластический комментарий той или иной стилевой формулы (как это заметно, например, в фарфоровых композициях И. Олевской): здесь уже художник выступает как критик, работающий в материале, как своего рода «лаборант» истории искусства.

Разбираясь в причинах столь заметного повышения роли критики по сравнению с сегодняшней изобразительной практикой, наталкиваешься прежде всего на факт растущей неконтактности художника и зрителя, во всяком случае, молодое поколение художников обостренно ощущает сейчас недостаточность традиционных средств художественной коммуникации для создания полноценного творческого диалога. А поскольку критик равно принадлежит и к зрительской «массе» и к художественной «элите», то его творчество все более и более становится не простой формой собственного виденья и самовыражения, но и той проекцией, в которой только и может быть воспринят опыт художника.

Так рядом с произведениями живописцев, монументалистов, скульпторов, прикладников, вначале робко, а затем все смелее и смелее появляются тени эпикультуры. Это — разнообразные «заметки с выставок», эссе о художниках, «размышления критика» и тому подобные экзерсисы. Ни один из этих, условно говоря, критических «вербальных концептов» ***** не может подменить живое восприятие, а тем более вытеснить его. Но именно сейчас зритель начинает убеждаться, что если каждое взятое порознь высказывание критики не вмещает в себя содержание художественного произведения, то все вместе, совокупно они заключают культурный опыт, облекают идею, превосходящую смысл того, что можно пережить непосредственно, созерцая картину, скульптуру или вазу. «Субъективные» и «объективные» прочтения конкретных произведений стали образовывать самостоятельные надстройки, ажурные, изящные, хрупкие и эфемерные. И коль скоро процесс развивается, эта «умственная архитектура» критики все больше претендует на самоценность собственных достижений, солидаризируясь с утверждением Монтеня, что «гораздо больше труда уходит на перетолковывание толкований, чем на толкование самих вещей, и больше книг пишется о книгах, чем о каких-либо иных предметах: мы только и делаем, что составляем глоссы друг на друга» [2].

Сопоставляя различные мнения о задачах и сущности художественной критики, опубликованные на страницах журнала, улавливаешь некоторую недоговоренность. Разумеется, Ю. Молок прав, утверждая, что критика «не может избежать зависимости от произведений искусства, если только она хочет быть художественной критикой» [3], но уместно поинтересоваться: в чем автор усматривает современный критерий соотнесенности критики с произведением? Столь же бесспорно и утверждение Ю. Герчука, что критики стремятся к тому, чтобы их приговоры подтверждались, отвечая реальным «путям художественного развития» [4]. Но хотелось бы и уточнить: что это за пути? Ситуация такова, что никакой разговор о том, какой должна быть критика, невозможен, если предварительно не будет уяснено, каково ее сегодняшнее положение, как она будет развиваться далее, будет ли усиливаться тенденция к ее обособлению или наоборот постепенно сойдет на нет.

На наш взгляд, устанавливаемый нынешней критикой параллелизм между феноменальным (художественно-закрепленным в произведении) и ноуменальным (не явно обозначенным в нем) — созвучие того, что искусство изображает, с тем, что оно не может и не хочет изобразить, соотношение между художественным явлением и его умопостигаемым содержанием и составляют в совокупности ту конструкцию, которая порождает эпикультуру.

[1] *М. Изотова.* Концепции ленинградских керамистов.— «Декоративное искусство СССР», 1977, № 12, с. 18.
[2] *М. Монтенъ.* Опыты. Книга третья. Изд-во АН СССР. М.—Л., 1960, с. 360.
[3] *Ю. Молок.* Между словом и изображением.— «Декоративное искусство СССР» 1977, № 6, с. 31.
[4] *Ю. Герчук.* Критик перед произведением. — «Декоративное искусство СССР», 1977, № 7, с. 28.

Примечания редакции

* Термин «эпикультура» еще не встречался в научной литературе. Греческое слово «эпи», по определению «Словаря иностранных слов», употребляется в русском языке как «первая составная часть сложных слов, означающая расположение поверх чего-либо, возле чего-либо или следование за чем-либо». При всей неясности термина «эпикультура» его употребление в рамках данной статьи оправдано, по мнению редакции, как соответствием несколько неясному авторскому пониманию перспектив критики, так и явной задиристостью его звучания.

** Термин «концептуальное искусство» вошел в широкое употребление в конце 1960-х годов, когда художники западного «авангарда» стали создавать произведения («концепты»), смысл и назначение которых заключалось, по их мнению, в попытке показать, что «манифестация мысли есть последняя инстанция содержания творческого сознания, которое может быть обнаружено в зримых формах». Говоря о «разложении эмоционально-чувственной ткани» произведений, автор, очевидно, имеет в виду контекст современной западной культуры.

*** Термин «игра в бисер» вошел в культурный обиход после опубликования знаменитой книги Г. Гессе с одноименным названием. Этот термин используется для определения гипотетического культурного феномена, когда искусство, умершее в утопическом государстве Касталии, заменяется «... игрой со всеми смыслами и ценностями культуры». *(Герман Гессе.* Игра в бисер. «Художественная литература», М., 1969, с. 38).

**** Термин «унилингва» употребляется в лингвистике для обозначения как гипотетического праязыка, родоначальника всех человеческих наречий, так и совокупности единой для различных языков синтаксической структуры.

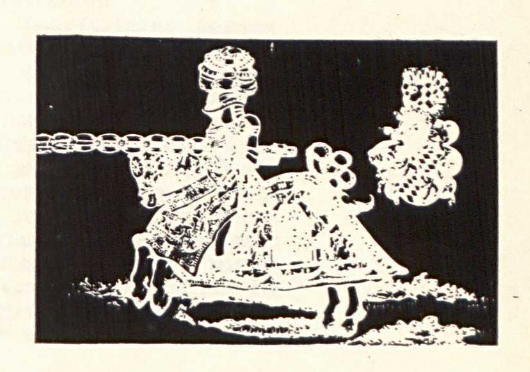
***** Термином «вербальный концепт» автор статьи определяет то особое явление в художественной критике, которое не может быть сведено ни к простому описанию произведения, ни к «протоколу эмоций» зрителя. Речь идет о сумме приемов, с помощью которых критик дает свою интерпретацию произведения искусства, передавая не только его наглядный образ, но и больший объем возможных истолкований.

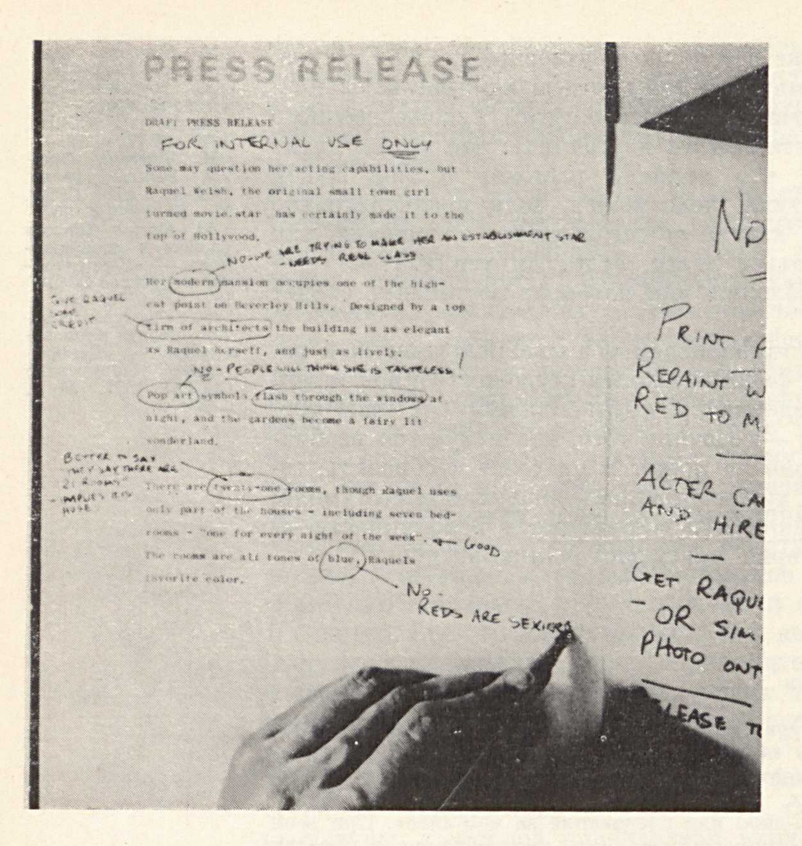
В конце концов, проблема сводится, на мой взгляд, вот к чему. Произведение искусства может быть судимо по законам самого искусства. А как быть с «вербальными концептами»? Замечание автора о том, что при их создании «критики используют художественные произведения как инструменты, выверяющие точность построения», касается скорее процессов критической работы, а не оценки ее результатов. И в каком все-таки качестве эти «вербальные концепты» должны вписываться в объективный ход развития художественной культуры?

Эти вопросы могут показаться несколько риторическими, но, увы, они не могут быть иными из-за декларативности самих авторских построений. Ведь выдвигая идею «вербальных концептов», В. Мартынов, к сожалению, ни разу не попытался соотнести их с глубинными слоями искусства, где главное — не «как», а «что» и где определяющим становится не метафоричность, скажем, образной системы, а жизненная позиция художника, его общественное самосознание (замечу попутно, что наиболее плодотворные усилия «интерпретационного» искусствознания направлены сейчас на выявление именно этих содержательных слоев произведения).

И потому, когда автор отмечает стремление критики «обнаружить первичные импульсы, лежащие в основе художественного процесса», возникает вопрос: констатация ли это реального положения вещей или же авторский постулат?

Выше мне уже приходилось говорить о затруднительности ответа на подобный вопрос. Думаю все-таки, что в статье В. Мартынова правильнее всего видеть выражение и обоснование той («молодой», как ее сейчас иногда называют) художественной критики, которая сама колеблется между попытками проникнуть в художественный процесс и желанием демонстрировать свои интеллектуальные и духовные потенции как «самодостаточную ценность». Однако именно преодоление этой двойственности и является, по-моему, обязательной предпосылкой серьезного выполнения той «пророческой» миссии, которую возлагает па критику романтически настроенный автор статьи.





О чем говорят архитектурные конкурсы в Японии?

Владимир Паперный

Журнал «ДИ СССР» уже не раз рассказывал читателю о своих коллегах — профессиональных журналах, издающихся для художников и архитекторов за рубежом.
На этот раз речь пойдет о японском журнале «Japan architect», где, в частности, публикуются материалы известных архитектурных конкурсов, привлекающих к себе сегодня внимание специалистов по современной архитектуре во всем мире.
Знакомство с ними, как утверждает автор публикуемого обзора, позволяет сделать любопытные выводы о динамике тенденций, которые мы давно наблюдаем в архитектуре современной Японии.

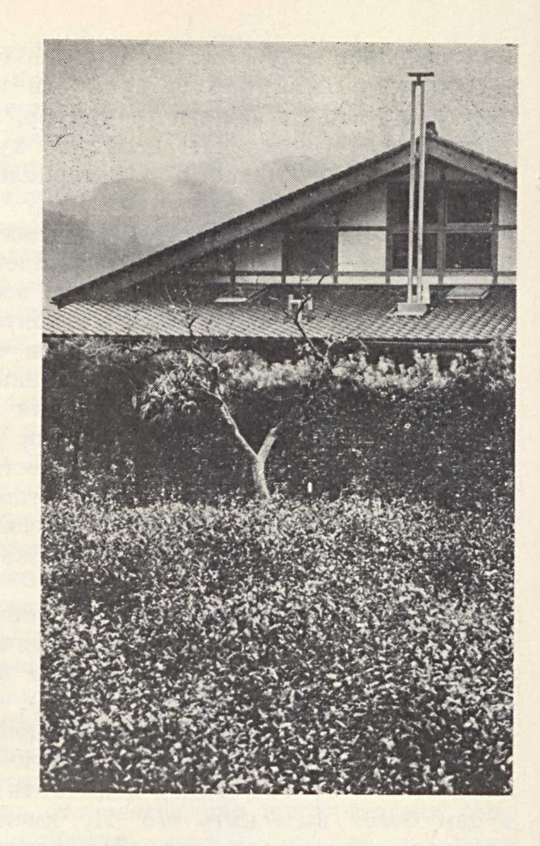
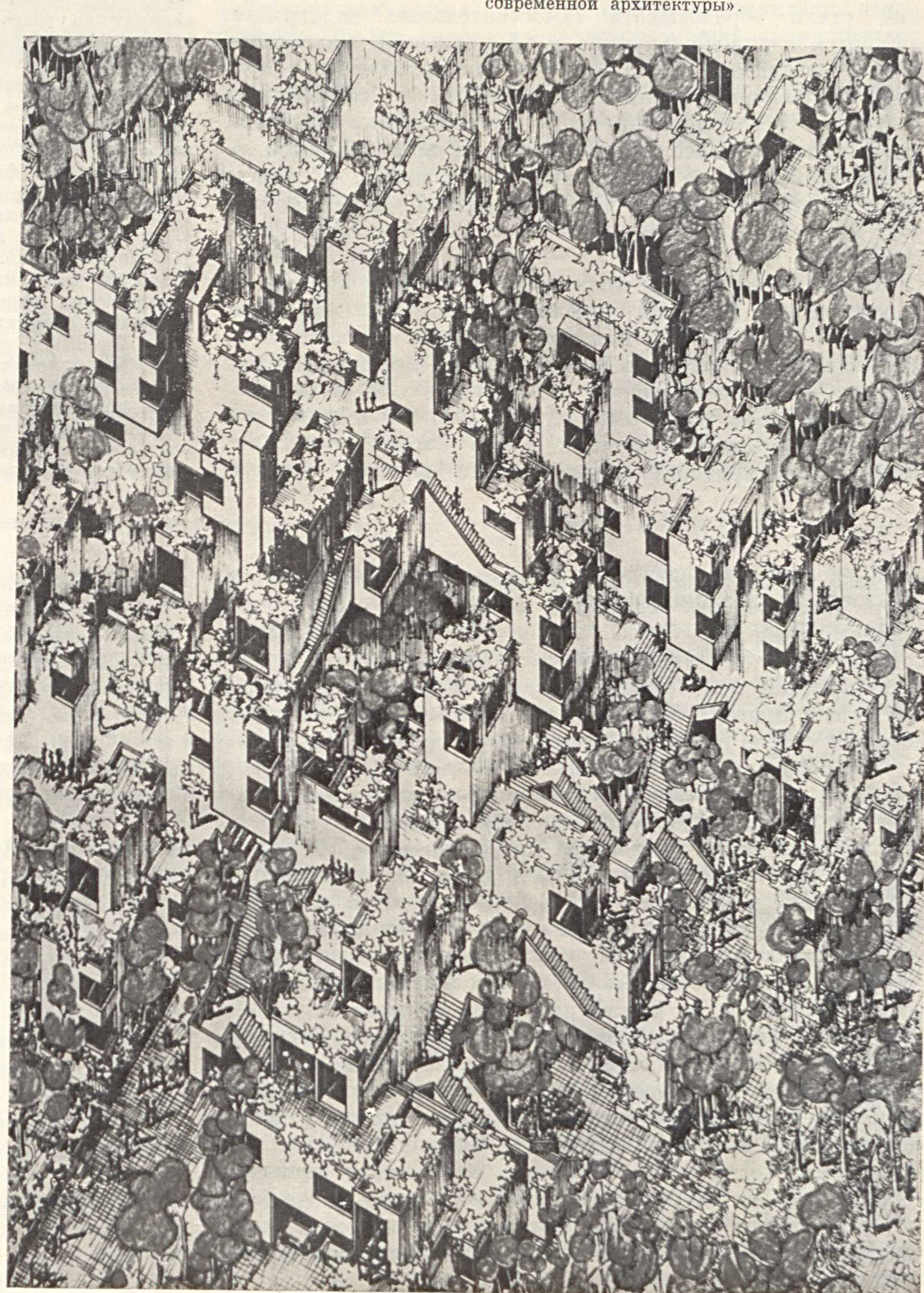


Фото 1.
Конкурс 1973 года. Судья Ф. Нисидзава. Тема: «Семейное жилье, гармонизированное естественной зеленью». 1-я премия: А. Китагава.

Фото 2.
К. Сейке. Загородный дом. Традиционное японское жилище, увиденное глазами «пионеров современной архитектуры».



Японский журнал «Japan architect», издающийся на английском языке компанией «Синкентику-ся Лимитед», систематически публикует материалы ежегодных конкурсов на проект жилища. Эти конкурсы, начавшиеся в 1965 году как скромное и чисто японское мероприятие, в последнее время приобрели неожиданный размах и международную популярность. Раньше, на первые конкурсы тоже присылались проекты из других стран, но они никогда не получали главных премий, и судьи-японцы печально констатировали, что «зарубежным участникам, видимо, трудно понять специфику японских условий». В последние годы ситуация переменилась. Все первые премии конкурса 1975 года достались иностранцам; японцам же — одни поощрительные, причем, как писал судья Арата Исодзаки, даже и это произошло лишь потому, что «существует неписанное правило, по которому хотя бы часть денег должна остаться в Японии». В последних двух конкурсах традиция и вовсе нарушена: их поручено проводить не японцам, американцу Ричарду Мейеру и англичанину Питеру Куку.

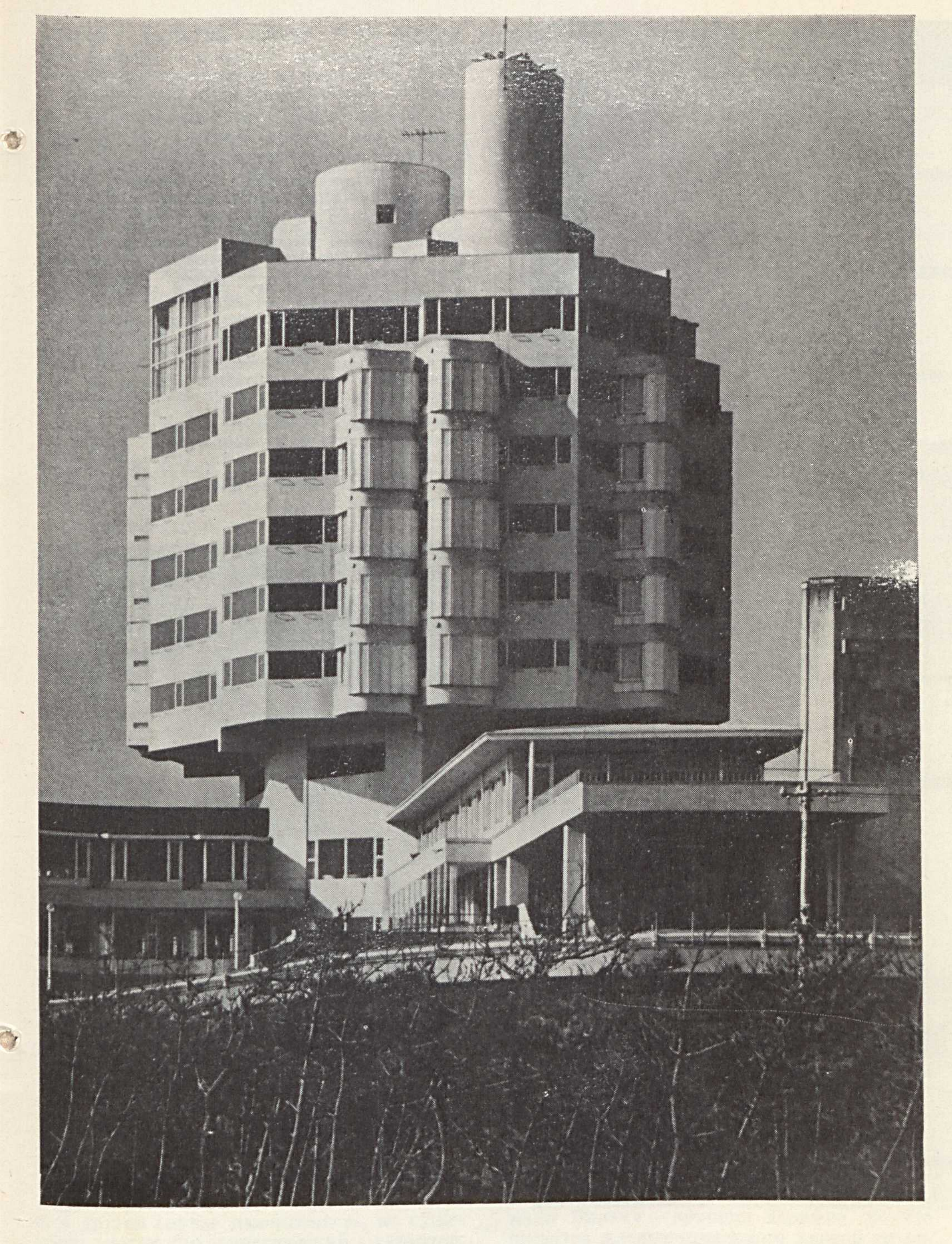
Что произошло? Почему японские проблемы вдруг оказались в центре внимания архитектурного авангарда Запада? Почему миллионы японских иен, предназначенных для поощрения своих архитекторов и дизайнеров, потекли в виде премий и гонораров за моря и океан? Для ответа на этот вопрос нам придется прежде всего понять, как менялись оценки тех, кто выбирал победителей.

Все двенадцать прошедших конкурсов естественно распадаются на три группы — и каждая из этих групп в какой-то мере отражает одну из тенденций японской архитектуры и ее отношения к западной.

*

К первой группе можно отнести конкурсы 1965, 1968, 1969, 1973 и 1974 годов. Судьи этих конкурсов принадлежали к тому поколению японских архитекторов и дизайнеров, для которых воплощением всей западной цивилизации была «современная архитектура» В. Гропиуса, Ф. Райта и Б. Таута. А поскольку «пионеры современной архитектуры» были в то время увлечены традиционным японским жилищем (и даже увидели в нем воплощение «органической архитектуры»), этому поколению пришлось, вслед за Западом, принять собственное жилище, а вместе с ним и собственный быт, за идеал. Разумеется, слово «поколение» употребляется тут условно: принадлежность к нему определяется не столько возрастом, сколько некоторым единством мироощущения.

«Поколение Гропиуса» — назовем его так — отличало пристальное внимание к традиционному образу жизни, групповому



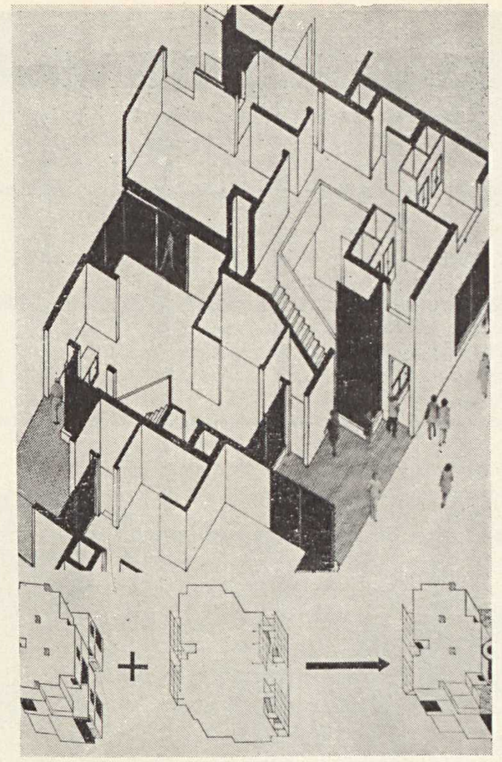
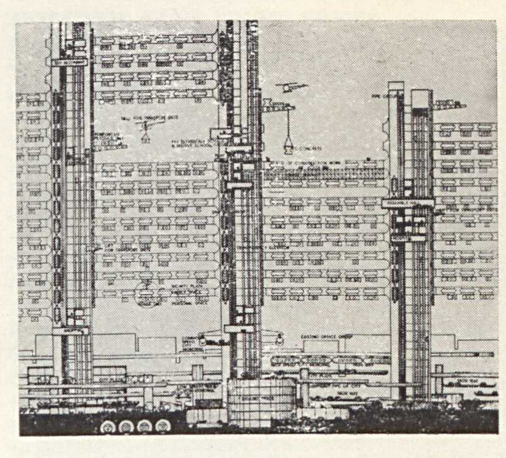


Фото 3.
Конкурс 1966 года. Судья К. Танге. Тема: «Жилище для средней городской семьи». 1-я премия: А. Сибуя.

Фото 4.
К. Кикутаке. Отель «Тигасаки». Попытка применить на практике теоретические положения метаболизма: в связи с сезонными изменениями количества постояльцев предусматривалась возможность наращивания жилых ячеек. Осуществление идеи натолкнулось на ряд трудностей.

существованию, к средневековой общине. «Разве нельзя было бы, — говорил тогда Ю. Есимура, — поэкспериментировать с идеей присвоения каждого угла большой комнаты определенному члену семьи?» «Мне бы хотелось, — писал Е. Асирхара,— чтобы участники конкурса включили в свой проект несколько экстерьерных зон, какие существовали в традиционном доме — для праздничных костров, для совместной еды на улице, для деревьев и травы...» и т. д.

Вслед за «пионерами современной архитектуры», японские архитекторы этого поколения осуждали западный образ жизни («Я решительно не согласен, что западный стиль дома лучше японского»,— К. Сейке). Во всех конкурсах они подчеркивали необходимость контакта, вернее, единства человека с природой. Усвоенные от западных коллег представления об органической, гармонической, зеленой и гуманной архитектуре ассоциировались ими со значительно более привычными категориями. Истина разлита в природе, учит древняя японская философия дзэн, «старая сосна проповедывает мудрость, и дикая птица выкрикивает истину»; именно с этих позиций Ф. Нисидзава скептически отзывался о «Стеклянном доме» Филипа Джонсона. Конечно, западное понимание природы гораздо более прагматично: больше кислорода в воздухе, больше витаминов в пище (вспомним, что даже говоря о зелени в городах, Ле Корбюзье мотивировал ее присутствие «общественной рентабельностью»); мироощущение японца, думали архитекторы, заставит его раскрыть все окна, чтобы любоваться, скажем, веткой сакуры, хотя воздух снаружи отравлен «когай» (смогом), а в доме — кондиционер.



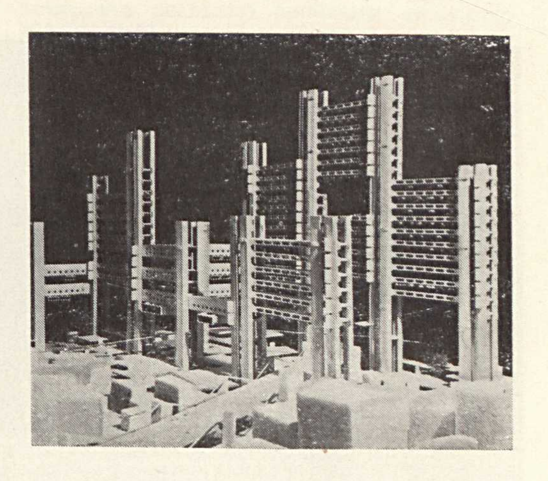


Фото 5.
Конкурс 1970 года. Судьи Н. Кавадзоэ, К. Кикутаке, Ф. Маки. Тема: «Исследовать природу дома как животворящего сосуда». Поощрительная премия: Ц. Сугано с группой.

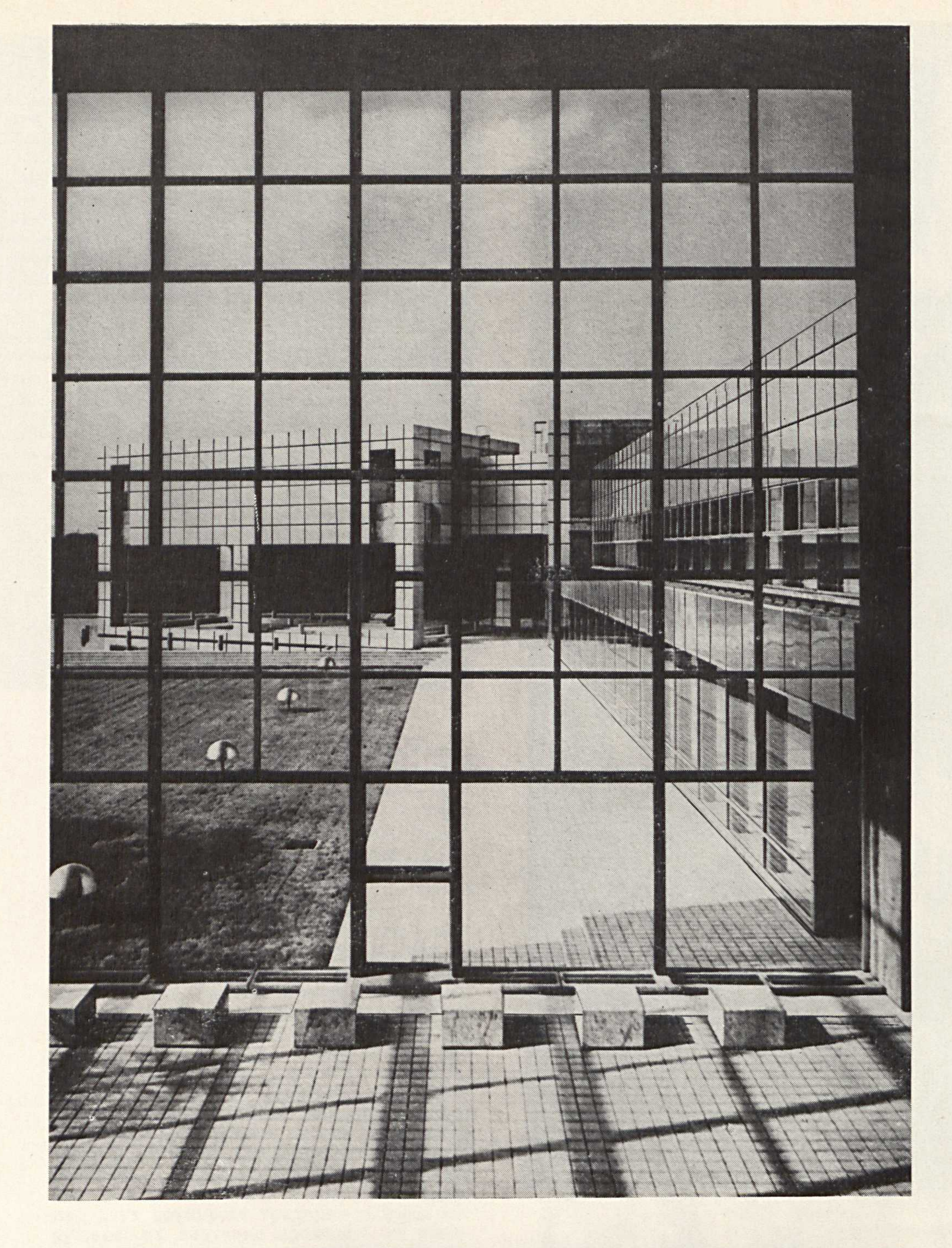
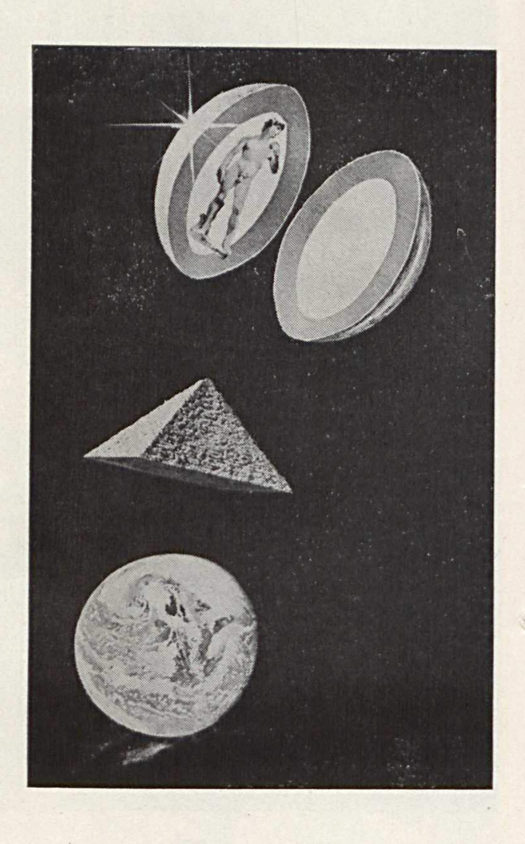


Фото 8.
Конкурс 1975 года. Судья А. Исодзаки. Тема: «Дом для суперзвезды». 3-я премия: Пьеро Фрассинелли (группа «Суперстудио», Италия). «Я убежден, что моя идея не требует перевода в графику. Мы выбрали в качестве суперзвезды Давида, которого сделал Микеланджело Буонаротти. Это белая мраморная статуя, проживающая по адресу Флоренция, ул. Рикасоли, 60, возраст 470 лет, рост 4 метра 10 см, его домом должна быть капсула, предохраняющая его от разрушения. Капсула должна быть цельной. Статую, тем не менее, можно будет увидеть через специальные скважины, куда вставлены линзы типа «рыбий глаз», расположенные в разных точках. Разумеется эти скважины не пройдут насквозь капсулы — в них будет видна не сама статуя, а ее фотографии, сделанные с соответствующих точек, что, однако, должно оставаться тайной, чтобы не разочаровывать поклонников. Этот знак человечества сможет пережить смерть создавшего его вида и его солнца, двигаясь в вечность».



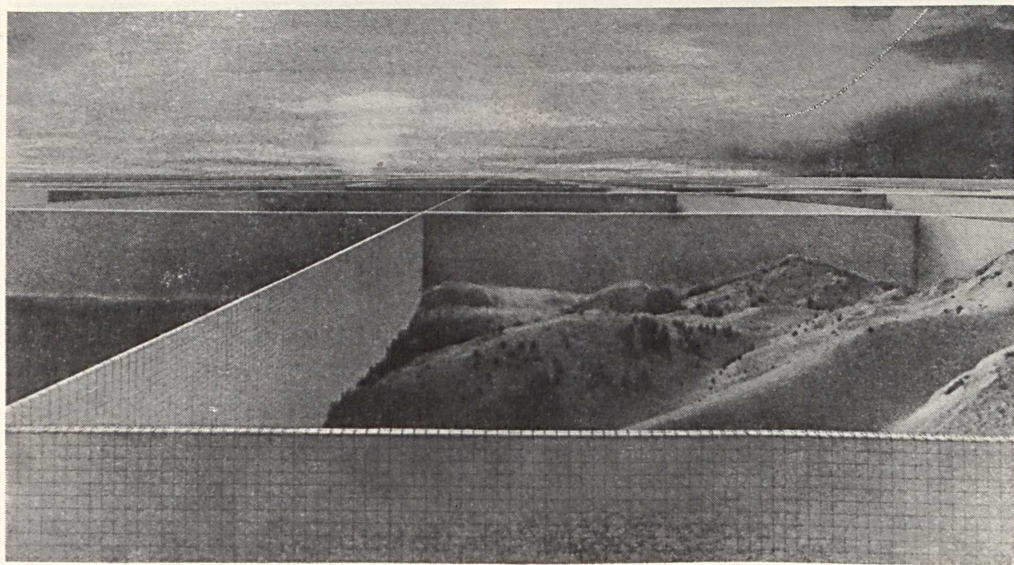


Фото 6—7.
Внизу:
Итальянская группа «Суперстудио». Пародийный концептуальный проект «Город 2000 тонн». 1971 г.

Вверху:
А. Исодзаки. Здание музея современного искусства (Гумма). 1975 г. Пародийный проект становится прототипом для реальной архитектурной практики.

Вторую группу конкурсов (1966, 1967 и 1970 гг.) проводило уже другое поколение — «поколение метаболистов».

Оно знало Запад лучше предыдущего, и Запад лучше его знал. Фумилико Маки не только получил в США архитектурное образование, но и преподавал в Вашингтоне, Гарварде и Калифорнии. Имя Танге известно в Америке не меньше, чем, скажем, Пола Рудольфа. Представители этого поколения свободно владеют английским языком, им привычнее сидеть на стуле, чем на татами. Технология победившей страны произвела на них неизгладимое впечатление: если во время войны Кендзо Танге писал, что «использование башен, этого символа западной жадности, для выражения возвышенного духа японского народа... может только осквернить славную традицию Японии», то теперь его взгляды переменились. Награжденный им проект группы «Анкос» можно принять за гигантский химический комбинат, но Танге нравится, что это — жилище. «Проект группы м-ра Сато даже трудно прочесть», — сказал он и наградил авторов «за интеллектуальный напор».

«Меня слишком заботит идея сосуществования с природой», — произносит Н. Сато, один из участников конкурса 1970 года. «Корбюзье, пожалуй, был неправ, включив зелень в свои три правила», — добавляет А. Сибуя; «Конструкция — вот природа!», — формулирует О. Исияма.

Дзэнскому пониманию природы-истины метаболисты противопоставляют природу, понятую как конструкция. Если К. Сейке возражал против стеклянной стены, помещенной между человеком и деревом, то архитекторы новой формации рассматривают природу словно через окуляр микроскопа (типичный пример: структуры, уви-

денные в масштабе клетки, легко переводятся затем в масштаб расселения). Они скептически относятся к японскому дому и групповому японскому образу жизни, противопоставляя ему общественный западный: «У нас нет ничего, что выполняло бы демократическую или гражданскую функцию,— говорит Танге,— в то время как многие общественные площади в Риме или Флоренции не только существуют до сих пор, но и продолжают участвовать в социальной жизни».

Характерно особое отношение архитекторов этого поколения к идее изменений и трансформаций. Основная мысль теории метаболизма — в аналогии между жилой ячейкой и живой клеткой. Жилище должно быть гибким, говорят японские метаболисты, ссылаясь на «И-цзин» («Книгу перемен» из древнекитайского Пятикнижия), на буддийские и даосские тексты, но мы не можем не заметить, что идея гибкого, мобильного и трансформируемого жилища полностью находится в это время в русле западных поисков А. и П. Смитсонов и группы «Аркигрэм».

«Поколение Гропиуса» тоже не отрицало необходимости трансформаций. К. Сейке и Ф. Нисидзава, как мы видели, считали, что некоторая изменяемость нужна, однако Сейке, оказывается, имел в виду всего лишь сёдзи — раздвижные бумажные перегородки традиционного дома (фото 2). Гибкость, которую обеспечивают сёдзи, связана с потребностью в контакте с природой; эта гибкость консервативна, она ориентирована на нерушимость группового семейного уклада и неизменность типа жилища. Гибкость же проектов «поколения метаболистов» разрушительна по отношению к традиционной семье: основная идея предложения Акира Сибуя заключалась в том, что каждому члену семьи присваивается индивидуальная жилая капсула; по мере роста семьи, дом на «искусственной земле» сначала обрастает капсулами, а затем, по мере распада семьи, ее члены по очереди отделяются вместе со своими капсулами (фото 3). Разумеется, внутри себя «поколение метаболистов» неоднородно: «В прошлых конкурсах,— говорит один из них, Ф. Маки,— в основном заправляли «технологисты»; на этот раз победило жизненное направление». Но граница между «технологизмом» Танге и «жизненностью» Ф. Маки оказывается почти неуловимой, если судить по проектам, получившим первые премии. И в том и в другом случае изменяемость, по существу, носит механистический характер. Неслучайно Цутому Сугано (фото 5) полемически заявил: «Проекты, получившие первые премии, решали скорее технические задачи — сколько еще ячеек можно взгромоздить друг на друга». В проекте группы самого Сугано изменяемость понималась если не более сложно, то во всяком случае иначе,— как возможность выражать в экстерьере жилища (с помощью особых щитов) изменения мироощущения жильцов. Проект вызывает интерес метаболистов — автору присуждают поощрительную премию — однако дискуссия с ним проходит в достаточно резких тонах. Это человек другого поколения.

*

Наиболее интересны, однако, последние три конкурса — 1975, 1976, 1977 годов. Среди судей и участников такие знаменитости проектного мира, как Питер Кук, Уоррен Чок, Рон Херрон, Ганс Холлейн, Адольфо Наталини, Пьеро Фрассинелли, Питер Смитсон, Питер Эйзенман, Арата Исодзаки, Ричард Мейер и другие.

Все это — люди, хорошо знакомые друг с другом, часто встречающиеся на международных конференциях, выставках, на страницах журналов; это по существу одна интернациональная компания архитектурных «суперзвезд» со своими проблемами, своим языком, своей стилистикой и даже своим юмором. Питер Кук приглашает Исодзаки участвовать в лондонской выставке, Исодзаки приглашает Кука быть судьей двенадцатого конкурса, Ганс Холлейн рисует шутливый анатомический разрез тела Исодзаки, а в рамках самого конкурса они как бы продолжают прерванный разговор: «Посылая свой проект,— пишет Исодзаки,— он, видимо улыбнулся, считая, что здорово меня озадачил, а я тем не менее присудил ему вторую премию». Пьеро Фрассинелли присылает Исодзаки открытку, которую тот публикует вместе с конкурсным проектом: в рамках их диалога и проект и простая открытка равноценны. Адольфо Наталини, член той же группы, вместо конкурсного проекта присылает каталог своих работ за последние годы, а на обложке выписывает номера страниц, которые могут, по его мнению, заинтересовать судью. «Ну можно ли против этого устоять!» — юмористически восклицает Ричард Мейер и присуждает ему четвертую премию.

Заняв «площадку», все эти люди как бы стали играть в свою собственную игру, мало обращая внимания на недоуменные взгляды непосвященных. Игра, в которую они играют,— даже не вполне архитектура. Архитектурой они занимаются в «рабочее время». Здесь, на страницах мировой архитектурной прессы, они ведут себя как в стенах элитарного клуба, где можно «снять пиджак» и забыть об ограничениях,— и эта крайне элитарная, «клубная» жизнь, размноженная средствами массовой информации, происходит на глазах тысяч читателей. Арата Исодзаки предлагает в качестве темы конкурса «Дом для суперзвезды»; первую премию на его конкурсе получает проект, где никакого дома нет — он весь «растворен» в средствах массовой информации («суперзвезда живет, как она хочет, а публичный образ ее дома проектирует агент по рекламе» — поясняет автор). Да, именно такой характер носит клубное существование самого А. Исодзаки и его друзей.

Одно из неписанных правил хорошего тона, принятых в этом своеобразном клубе,— запрет говорить на чисто профессиональные темы (о балках, стойках, конструкции, канализации, водопроводе, освещении и прочих «скучных материях»). Можно говорить лишь о том, что не удается высказать в реальной архитектурной практике. О городе, где «все любят и понимают друг друга» (Фрассинелли). О временах, когда «улица еще объединяла все здания и при этом каждое сохраняло свою индивидуальность» (Мейер). А. Исодзаки резко отзывается о японских участниках конкурса 1975 года: они нарушили заповедь и прислали сравнительно реальные проекты. Это дало ему повод решительно высказаться обо всей японской архитектуре: «Может быть, в смысле экономики Япония — крупная держава, но что касается интеллектуального уровня ее архитектуры, то он крайне низок».

Кендзо Танге, проводивший конкурс 1966 года, присуждал, как мы помним, премию непонятному проекту «за интеллектуальный напор». Тогда, с точки зрения судьи, интеллектуальный уровень японских участников был выше зарубежных. Исодзаки говорит наоборот: «Если бы не зарубежные проекты, я бы так огорчился, что вообще не стал бы писать этих комментариев». Что же — упал реальный интеллектуальный уровень японской архитектуры? Дело, конечно, не в этом: Исодзаки огорчен нарушением этики клуба, к которому он принадлежит, и резко старается отгородиться от непосвященных. «Поколение метаболистов», как было сказано, дзэнскому пониманию природы противопоставляло природу биологическую. «Поколение суперзвезд» говорит о социальной. Социальная природа современного Запада — вот что надо преодолеть и разрушить. В конкурсах отчетливо звучит тема разрушения, распада, смерти, гробниц, вечности: «В случае гибели мотогонщика, его дом превращается в мавзолей» — комментирует свой проект Рентон-Уэлч; «Это последнее произведение архитектуры,— пишет о своем Фрассинелли,— будет тем же, чем было первое: гробницей».

«Поколение метаболистов» противопоставляло групповому образу жизни — общественный. «Поколение суперзвезд» противопоставляет социуму гипертрофированную индивидуальность, приобретающую при увеличении какие-то надличностные черты: «Это Я путешествую во времени и пространстве,— поясняет идею своего «дома» Фрассинелли,— заключенный в космическое яйцо, созданное для Меня, единственной суперзвезды, достойной этого имени».

*

Итак, мы видели, как на страницах одного журнала перед нами развернулся процесс вестернизации японской архитектуры. Он проявился, с одной стороны, в повышении числа проектов, присланных из-за рубежа, с другой — в изменении соотношения японцев и иностранцев среди победителей. Первое свидетельствует о растущей интернационализации тематики, второе — о том, что вестернизированность критериев оценки растет быстрее, чем способность японцев им соответствовать. Можно также отметить некоторое сближение возрастов судей и победителей, что также до некоторой степени объясняется ориентацией на Запад: японская модель конкурса строится на традиционной иерархии «старшего» и «младшего», учителя и учеников (конкурс в японском смысле ближе к обучению); западная же модель конкурса — это скорее свободная беседа равных, философский диспут, клуб.

Процесс вестернизации происходит сложно: каждое поколение полемизирует с предыдущим, ссылаясь на Запад, однако каждое понимает под «Западом» нечто свое, а сам этот «Запад» меняется.

«Поколение Гропиуса» было ориентировано на традиционный японский дом — идеал «современной архитектуры», но современная архитектура во время войны переместилась в Америку и в сущности забыла о своем идеале.

«Поколение метаболистов» ориентировано на технологизм Смитсонов и группы «Аркигрэм», а сам Питер Смитсон в 1976 году получает первую премию за проект почти традиционного одноэтажного и абсолютно нетрансформируемого дома, выражающего «ностальгию по прошлому»; что же касается «Аркигрэма», то его основатель Питер Кук давно отрекся от своего технологизма и получает премию за странное жилище среди римских развалин, напоминающее, что «объект и среда находятся в состоянии тайны».

Арата Исодзаки ориентирован на идеи интернационального круга единомышленников, но, подобно всем неофитам, оказывается «святее Римского папы»: он обрушился на японцев за их желание проектировать реальную архитектуру («зуд вычерчивания»), а его зарубежный друг Ричард Мейер присуждает первую премию дому Смитсона «за то, что это архитектура, причем архитектура очень высокого качества».

Ориентированность на Запад приводит к тому, что реальные проблемы японского города попадают в сознание местных архитекторов, так сказать, транзитом через Запад. Проблемы высокой и сверхвысокой плотности населения казались актуальными, пока они соответствовали представлениям о том, что актуально на Западе. Когда же западную архитектурную элиту стали интересовать другие вопросы, «технологизм» старых проектов стал осуждаться, хотя реальная плотность населения в японских городах естественно не уменьшилась. Проблема была не решена, а отложена, чтобы взять с Запада следующую.

Три прошедшие перед нами поколения — это три разных этапа заимствования. Вначале «чужое» воспринимается внешне, формально, не как способ действий, а как воспроизведение иных прототипов (прототипом на какое-то время снова стал традиционный японский дом, в результате чего механизм бессознательного воспроизведения японского дома сменился сознательным проектированием). Второй этап — «чужое» понимается уже не как легко усваиваемый ритуал, а как принципиально иной способ действий. Наконец, третий этап — когда «чужим» овладели уже настолько, что оно становится вполне своим, «свое» же вспоминается неохотно, как некий балласт — именно поэтому Арата Исодзаки так резок с японскими участниками конкурсов.

Опыт японской архитектуры показывает как бесплодны любые крайности в области взаимодействия культур — и изоляционизм, и безоговорочная вестернизация. Он показывает, что кроме трех уже сделанных шагов необходимо, видимо, сделать и четвертый: обратить усвоенные методы архитектурной профессии не на «импортные» проблемы, а на свои собственные.

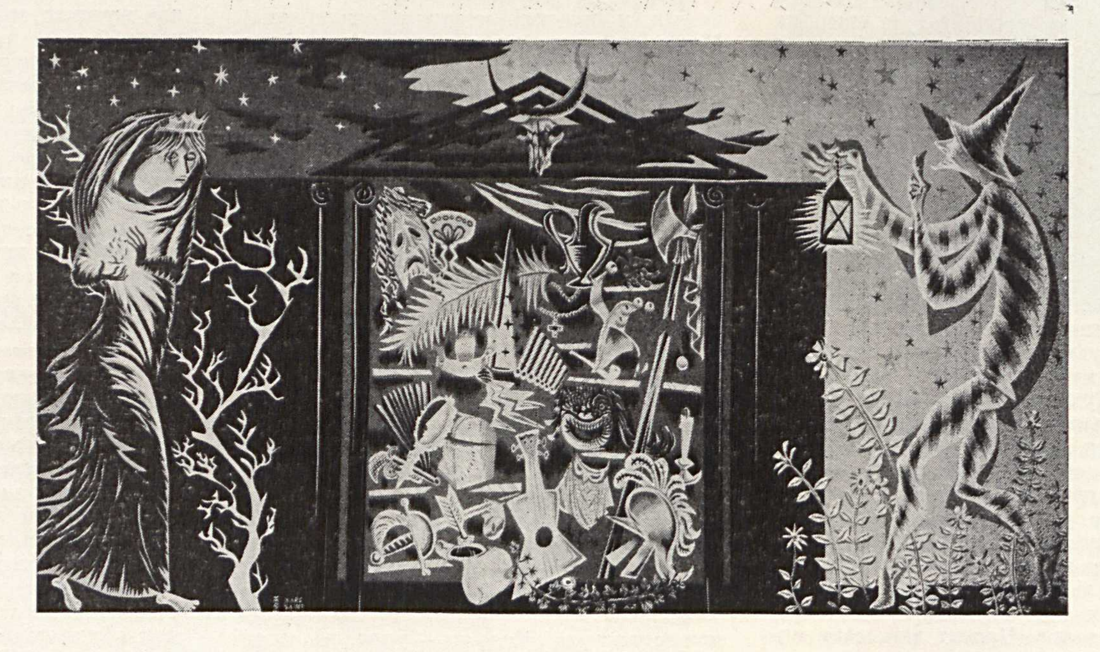
Гобелены Марка Сен-Санса в Киеве

Людмила Жоголь

В сентябре прошлого года Киев принимал гостей из Франции: художников, актеров, писателей. Этот визит был ответным на Дни культуры Украины, прошедшие в 1975 году во Франции.
В залах Киевской торговой палаты экспонировалась выставка произведений Марка Сен-Санса — одного из ведущих мастеров современного гобелена Франции.
На открытии присутствовал сам автор. Скромный человек небольшого роста, очень подвижный, несмотря на значительный возраст; его глаза остро наблюдали, отражая внутреннее волнение и реакцию на восприятие произведений зрителями. А любознательных зрителей было много.
Марк Сен-Санс родился и живет в Тулузе, где и создал свои лучшие произведения. Имеется у него мастерская и в Париже, в районе Монмартра. Признание к нему пришло давно, еще в 20-е годы, когда он работал как художник-монументалист. Тогда Сен-Санс выполнил фрески на здании почтамта, театра «Капитоль», в городской библиотеке города Тулузы, в одном из рабочих клубов города Нарбонн. В эти же годы им было создано много живописных полотен и графических листов.
Решающей для Сен-Санса стала встреча в 1940 году с Жаном Люрса. Совместная работа над возрождением французского гобелена способствовала раскрытию новых граней таланта художника. Под руководством Люрса Сен-Санс познает все секреты обюссонской мастерской, возглавляемой Франсуа Табаром, последним из рода ткачей, работавших здесь с XVII века.



Гобелен «Птица». Шерсть, ручное ткачество



Гобелен «Театр». Шерсть, ручное ткачество. Фрагмент.



Гобелен «Вечер». Шерсть, ручное ткачество

Сен-Санс говорит, что благодаря мастерству Табара он не только изучил традиции французского ковроткачества, но главное утвердился в мысли, что копирование станковых картин в гобелене является «пределом глупости»
Первым гобеленом, созданным Сен-Сансом, был «Тезей и Минотавр», выполненный в годы оккупации Франции в Обюссоне. В 1943 году в Тулузе в музее Огюстэн была организована первая выставка гобеленов. Были сложности с доставкой гобелена. Гобелен весил около 20 кг. «Он был настолько тяжелым, а я настолько слабым, что мне хотелось потерять его в дороге. Но все же я привез его в Тулузу, и он экспонировался на выставке», — рассказывает Марк Сен-Санс.
Нельзя не поражаться смелости художника, экспонировавшего в оккупированном немцами городе декоративное произведение, явно отражающее в аллегорической форме борьбу народа. Созданное активным участником Сопротивления в годы немецко-фашистской оккупации, это произведение звало к борьбе против фашизма.
Для творчества Марка Сен-Санса вообще

характерна аллегоричность. Ряд гобеленов объединен условным образом птицы: «Утренняя птица», «Птица», «Бельканто», «Утро», символизирующим силу духа, полет человеческой души, расцвет жизни.
Значительными произведениями Сен-Санса являются гобелены для интерьера театра оперы в Тулузе. Гобелены символизируют виды искусства: песню, музыку, танец, театр. Буйным цветением, звонкой соловьиной трелью окружены фигуры девушки и юноши, шагающих навстречу солнцу. Это гобелен «Песня». Он воспринимается в двух измерениях, в двух масштабах; по отношению к объему помещерваны из темноты сцены лучами софитов и закомпонованы в два больших белых круга.
В ином ключе решены гобелены «Огонь», «Солнце и дождь», «Ночь», «Молния», «Утро». Здесь для художника главное — не иллюстрация явлений природы, а философское начало, отношение автора к определенным общественным явлениям.
Сходны по трактовке темы гобелены для института Франции в Мадриде, выполненные по заказу Французского правительства. Как рассказывает сам автор, гобелены символизируют две тенденции: одну — реалистическую — в портретах Ве-



Гобелен «Дождь». Шерсть, ручное ткачество. Фрагмент.

ния и по отношению к человеку. Это особенно важно для произведений, создаваемых для интерьера. В первый момент воспринимается вся плоскость гобелена, а затем основные пятна композиции. Фон гобелена составлен из нескольких контрастных цветных плоскостей с графическим рисунком, они-то и создают масштабность по отношению к человеку. Легкой орнаментальной вязью вкомпонован текст песни. Подобное композиционное построение имеет и гобелен «Музыка».
В гобелене «Танец» особенно остро использован цветовой контраст. Танцующие фигуры грациозных балерин как бы вы-

ласкеса и Кеведа, другую—мистическую— в портретах Эль Греко и Гонгоры. Гобелены очень сдержанны по цвету, палитра ограничена, нет лишних деталей, но тем самым достигается глубина раскрытия темы и характеров каждого персонажа.
Мы долго беседовали с автором о технике исполнения гобеленов. Меня поразила четкость границы соединения одного цвета с другим. Нити цветов чаще всего не переплетаются в местах соединения контрастных плоскостей: на стыке плоскостей образуется своеобразная щель, которая позже сшивается с изнанки. Чаще всего гобелен ткут, повернув картон на

90°. Поражает чистота ткачества. Благодаря тонкости пряжи образуется четкий репсовый настил. Марк Сен-Санс ознакомился с нашей техникой исполнения гобеленов. Ему особенно понравилась техника полтавских ковров, так называемая «круглянння», позволяющая передать живописный переход одного цвета в другой. Сен-Санс собирается в скором времени приехать еще раз на Украину с тем, чтобы специально поехать в Решетиловку на Полтавщину и ознакомиться с производством решетиловских ковров.

В 1961 году он совместно с Жаном Люрса создавал Международный центр старого и современного гобелена. На вопрос «как Вы относитесь к современному гобелену», Сен-Санс ответил: «Очень жаль, что многие экспонаты ничего общего не имеют с подлинными гобеленами. Я не против новшеств техники исполнения, но появилось много работ как бы дань случайной моде. Поэтому я вышел из состава Международного центра гобеленов».

В настоящее время Марк Сен-Санс ведет большую преподавательскую работу, являясь профессором Парижского института декоративного искусства. Им создано более 500 гобеленов, которые экспонируются в музеях различных стран.



Гобелен «Тезей и Минотавр». Шерсть, ручное ткачество.





Гобелен «Театр». Шерсть, ручное ткачество

Гобелен «Песня». Шерсть, ручное ткачество.

Мозаики Равенны в Москве

Михаил Алпатов

Голуби, пьющие из чаши. Мозаика из Мавзолея Галлы Плацидии.

Императрица Феодора со свитой. Мозаика церкви Сан Витале. Фрагмент.





Во многих городах Западной Европы были показаны превосходные копии, выполненные итальянскими мастерами с равеннских мозаик. Смогли посмотреть эту выставку и советские зрители. Залы музея архитектуры им. А. В. Щусева в Москве словно превратились на время в интерьеры византийских храмов, привлекая внимание художников и любителей старины.

Равенна издавна славилась своими мозаиками. В V веке город стал столицей Западной империи; в VI веке он был захвачен Византией; в промежутке Равенна находилась под властью варваров. Сложная судьба города отразилась и в его искусстве. Древнехристианские росписи с их таинственно выступающими из мрака фигурами; фаюмские портреты с остановившимся взглядом широко раскрытых глаз; византийская торжественность и церемониальность фигур; наконец, варварская грубоватость вкусов — все это сказалось в разной степени в равеннских мозаиках V и VI веков.

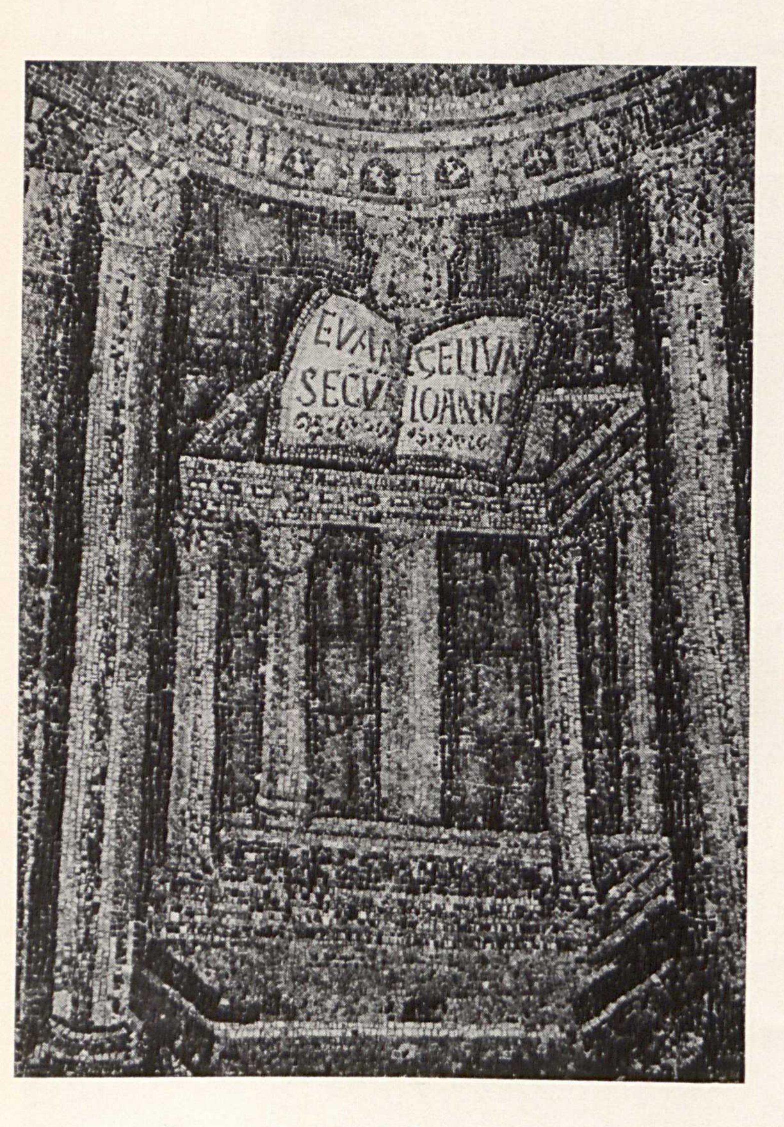
На зрителя мозаики производят, с одной стороны, впечатление необъяснимого чуда появления фигур с их гордой осанкой — в этом несомненно отразился византийский культ личности государя, перед которым обыкновенный человек должен был чувствовать свое ничтожество.

В последнем зале была показана копия с фигуры Богоматери из базилики Сан Аполлинаре Нуово. В архитектуре она замыкает длинный ряд женщин, идущих с венками в руках, которым соответствует такой же ряд мужчин на противоположной стене базилики. Богоматерь восседает на троне с младенцем на руках, но издали кажется стоящей. Неправильности рисунка способствуют зрительному укрупнению ее образа. Впечатление монументальности усиливает маленький букетик цветов, помещенный у ее ног возле самого нижнего края композиции. Богоматерь словно вырастает до размеров сверхчеловеческих, достигая подлинного величия.

Тондо с изображением апостола Иакова. Мозаика из Архиепископской капеллы.

Изображение престола. Фрагмент мозаики в куполе Православного баптистерия.





Но тут же рядом можно увидеть изображения, любовно передающие повседневные предметы: персики на фоне поднимающейся из корзины листвы, два голубка, пьющие воду из вазы, которые кажутся скопированными прямо с натуры. Правда, видимое сходство с реальными формами — это всего лишь внешняя оболочка, за которой скрывается глубокий смысл. В римских мозаиках тоже часто изображали птиц, пьющих воду, со множеством подробностей чисто декоративного значения. В похожей сцене из мавзолея Галлы Плацидии очевидно, что не мотив питья здесь главное, а глубокий нравственный смысл.

Так же неожиданны по своему характеру и изображения людей. Например, в образе апостола Варфоломея из Баптистерия православных почти нет ничего «святого». Перед нами лицо обыкновенного римлянина, захваченного страстным душевным порывом. Все в нем — воплощение воли, силы, энергии. Таким, наверное, можно было бы представить себе Августина в момент его раскаяния и проповеди новой веры.

То же самое можно заметить и в других сценах и фрагментах мозаик. В том же Баптистерии находится архитектурный мотив, выполненный по правилам «обратной» перспективы, но производящий впечатление даже более действенное, чем при «прямой» перспективе. Колонны здесь так расставлены и освещены, что все строение кажется выпуклым. Мы не только видим, мы словно осязаем эти выпуклости. Такое построение представляется в неменьшей степени «правильным» и совершенным, чем знаменитая перспектива соборной площади с Баптистерием Сан Джованни, созданная Брунеллески.

Здесь же на выставке была показана и мозаика из Сан Витале, изображающая императрицу Феодору со свитой, ритмический строй которой достигает своего высшего совершенства.

На первый взгляд вся сцена кажется статичной. Императрица находится почти в центре, она неподвижна. Но едва уловимые складки одежды толкают ее вперед. То же происходит и с изображениями двух женщин из свиты императрицы справа от нее. По положению их фигур трудно понять идут они или стоят неподвижно. И только слегка выставленная вперед рука одной из них сразу дает толчок всей группе. В одно и то же время художник передает и мотив шествия, и состояние покоя.

Особенно трогают нас равеннские мозаики искусством колорита. Хотя и классическое искусство Греции и Рима не было бескрасочным — все же оно не обладало таким богатством и насыщенностью цвета; многие римские мозаики были силуэтными, однотонными. Повышенная интенсивность цвета и светоносность возникает в мозаике только в V веке.

Мозаики Равенны передают самые нежнейшие оттенки и нюансы цвета и густые, почти черные тона. Изумрудные, алые, оранжевые, синие, лазурные, желтые и фиолетовые пятна вперемежку с золотыми и серебряными фонами кубики мозаики передают не реальный цвет предметов, а выявляют сокровенную красоту реального мира.

Многокрасочность равеннских мозаик нельзя назвать живописной или линейной. Здесь нет контуров, которые противостоят заполнению цветом. Они словно предвосхищают живопись импрессионистов. Недаром Ренуар так ценил византийские мозаики.

Выставка дает редкую возможность увидеть вблизи работу мозаичиста. Стоит присмотреться к изображению руки одной из женщин в свите императрицы. Она обведена красным контуром, что придает ей необыкновенную выразительность, оттеняя ее белизну. Одновременно темно-зеленый камень кольца вносит в этот цвет силу внутреннего напряжения.

Наоборот, белый рукав звучит не белым, так как рядом положены темные камни и золото. Сильный колористический аккорд, создаваемый чередованием зеленого, красного и золота в одежде первой женщины, звучит еще звучнее по контрасту с тонкими сочетаниями белого, серого и серебра в одеждах соседней фигуры.

Это разнообразие и богатство красочных впечатлений основано на мастерском владении ритма. Художник чутко улавливает родство красных и зеленых в костюмах и декоративных тканях фона, находит подобия в разных по назначению предметах, пролагая путь к метафоричности ассоциаций, выявляя в сопоставлениях пятен цвета скрытую гармонию.

Важным выразительным элементом равеннских мозаик является свет. В этом можно было убедиться на выставке. Когда солнце проникало в залы, мозаики, словно ожидая этот свет, тотчас загорались тысячью оттенков.

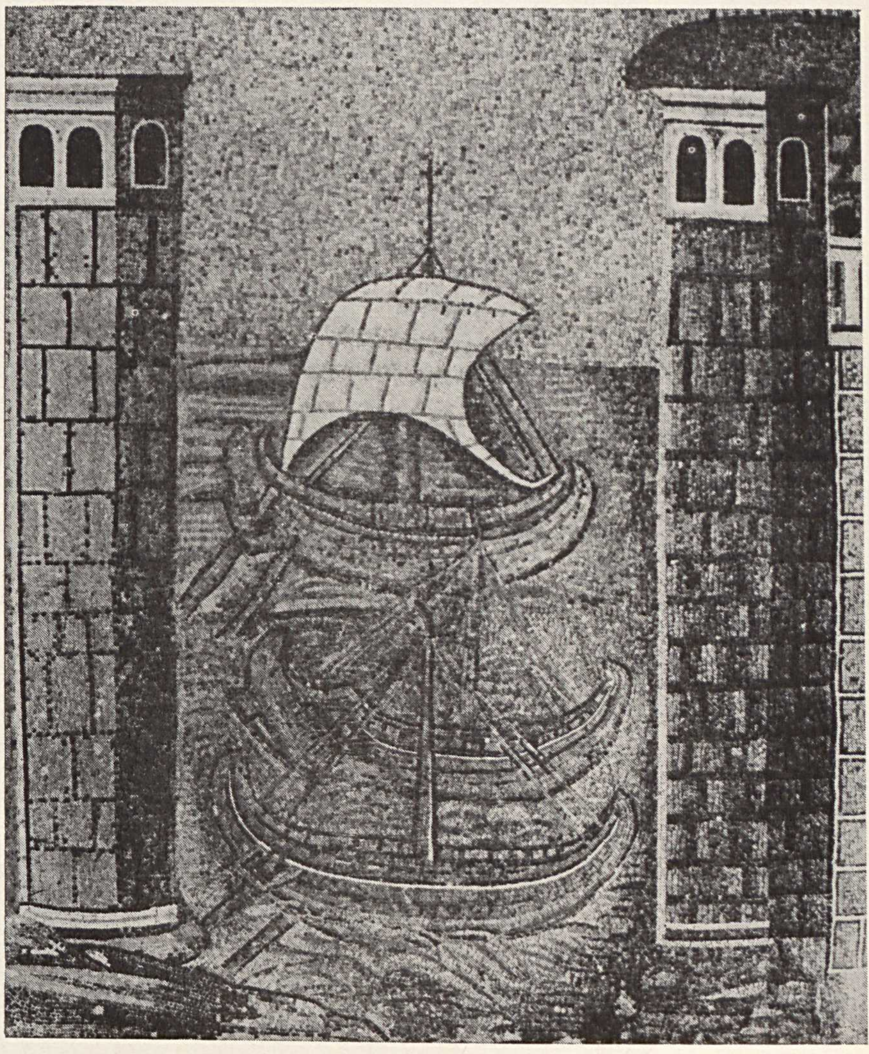
Еще более сильное впечатление это должно было производить в храме. Писатель VI века Венанций Фортунат так передает свое ощущение от увиденного: «Фигуры идут вперед и назад по прихоти блуждающих солнечных лучей и вся поверхность пребывает подобно морским волнам».

Как и готические витражи, мозаики Равенны не передают свет, падающий на предметы. Они приковывают внимание к свету, который таится внутри картины. Не случайно, в вестибюле Архиепископской капеллы выбита такая надпись: «Либо здесь родился свет, либо плененный царит здесь свободно». В этих стихотворных строчках верно замечена свободная жизнь света в мозаиках, дающего жизнь всему, чего он касается.

*

В наших современных мозаиках используются многие достижения древнего искусства, однако тенденция чисто плоскостного построения композиции зачастую делает мозаику слишком «привязанной» к фону и тем самым лишает ее пространственной свободы, так привлекающей нас в произведениях равеннских мастеров. Мозаика — искусство необычайно богатое выразительными возможностями. Здесь, на выставке копий с равеннских мозаик, мы получили еще одно убедительное подтверждение тому.

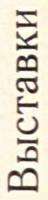




Богоматерь с младенцем на троне. Мозаика церкви Сан Аполлинаре Нуово. Фрагмент.

Фрагмент мозаики из базилики Сан Аполлинаре ин Классе

Императрица Феодора со свитой. Мозаика церкви Сан Витале.





Императрица Феодора со свитой. Мозаика церкви Сан Витале. Фрагмент.

Снежный монумент

К 100-летию со дня рождения И. С. Ефимова

Ирина Уварова

Зима была на исходе. К 24 февраля снег уже знал о скором конце, он потемнел, осунулся, размышляя о бренности бытия.

Вдруг подморозило, снежная масса стала твердой, как мрамор. Она упорно диктовала объем, и памятник хранил в себе приметы массивного снеговика, древней скульптуры, в которую, не взирая на величественный монументализм, можно панибратски воткнуть сосульку и морковь.

Был он могуч и весел, этот снежный памятник Ефимову, пародия на вечный монумент. Сосульки взъерошенно торчали над головой, стеклянная рука держала стеклянную палитру — лед на крыше дома так и лег, чтобы получилась рука бывшего хозяина.

Это был его дом, мастерская на Новогиреевской, они тут обитали вместе, он и Нина Яковлевна Симонович-Ефимова. В них обоих был скрыт сильный магнит, они к себе притягивали. Бывало, что и отталкивали (Голубкина — вдруг: «Давайте не будем знакомы»), но тоже не как у людей, а как у магнитов.

Когда их обоих не стало, поля притяжения сохранились. В сотый день рождения Ефимова люди пришли не помянуть, а поздравить. Друзья, дети друзей, внуки друзей и настоящие внуки. Не все тут были художниками, не все были родственники, но в этом застольном братстве все казались художниками и родней. Снежный памятник лепили Шаховской и Голицын во дворе мастерской. Вынесли ефимовского «Фавна» — непременного участника всех домашних празднеств. Бюст Нины Яковлевны работы Голубкиной стоял на ящике, воткнутом в снег.

Бронзовый «Фавн» был дыряв (брак отливки), в нем буйствовал чадный огонь, от копоти многих костров «Фавн» оброс черной лоснящейся шкурой.

Был праздник — иначе нельзя было справлять день рождения Ефимова, потому что стихия празднества избрала его себе в хранители. Любил Ефимов очень своего «Кота», огромную пушистую куклу, кот сидел на крыше киоска, подле елки на площади, швырял щедрой лапой подарки в толпу счастливых детей. Гордился Ефимов, что сумел отстоять балаганы народных гуляний (хоть и не надолго). В празднестве всем существом чувствовал всеобщность, всемирность события и значительность заветного часа, когда над праздничной толпой ощутимо дыхание Вселенной. И ефимовский кукольный театр, во след Петрушке, нес в школу, в детдом, в лазарет врачевание души по рецептам народного праздника.

Разговор с Евангуловым:

— **«Что такое народное искусство? Это космическое что-то? Я: «Прямо от бога через природу. По прямому проводу».**

Но и домашние сборища были для него делом не менее важным, чем театр. На Ивана Купала жгли бересту в дырявом чреве «Фавна», прыгали через костры, рядились, добывали клады — серебряные шоколадные рубли...

Жизнь Ефимовых не разделялась на бытие и работу, все было едино. В их творчестве жила инерция домашнего произрастания искусства. Начнется, как герань на окошке, не успеешь оглянуться — а это уже дуб, корнями вломился в землю, гудят ветры в ветках. Какой там дом!

У них и в мыслях не было стесняться доморощенного происхождения своих дел. Подобрал бычий позвонок на лестнице, отнес домой, записал о нем в тетрадку. Потом в скульптуре «Бизона» он проступит в мощной лепке узловатого хребта.

Куклы обирали их бессовестно, присматривали себе всякую вещь в доме, когда им понадобилась пола ефимовской шубы, то и ходил Ефимов без полы. Куклы их вытеснили жить на кухню и тетради, куда записывал Ефимов все на свете, назывались «Кухонные книги». Потом из них получилось издание «Иван Ефимов. Об искусстве и художниках», замечательное творе-

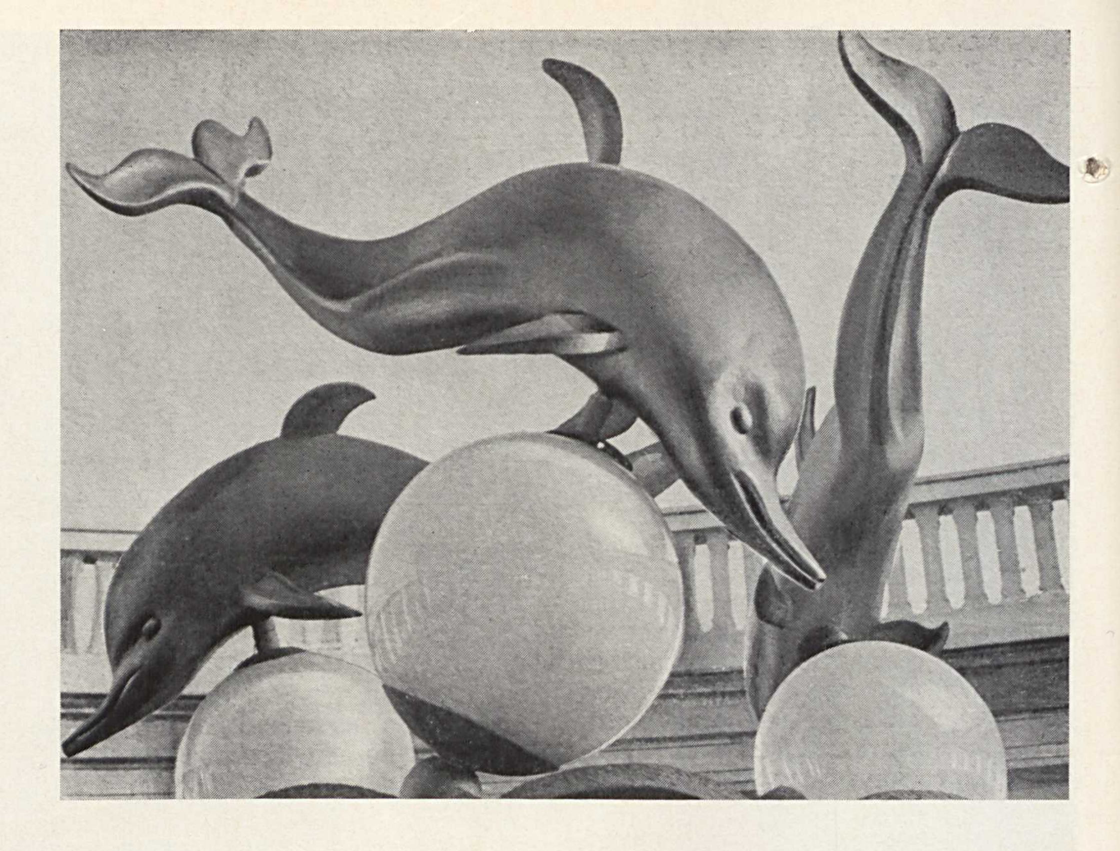


Снежный монумент.

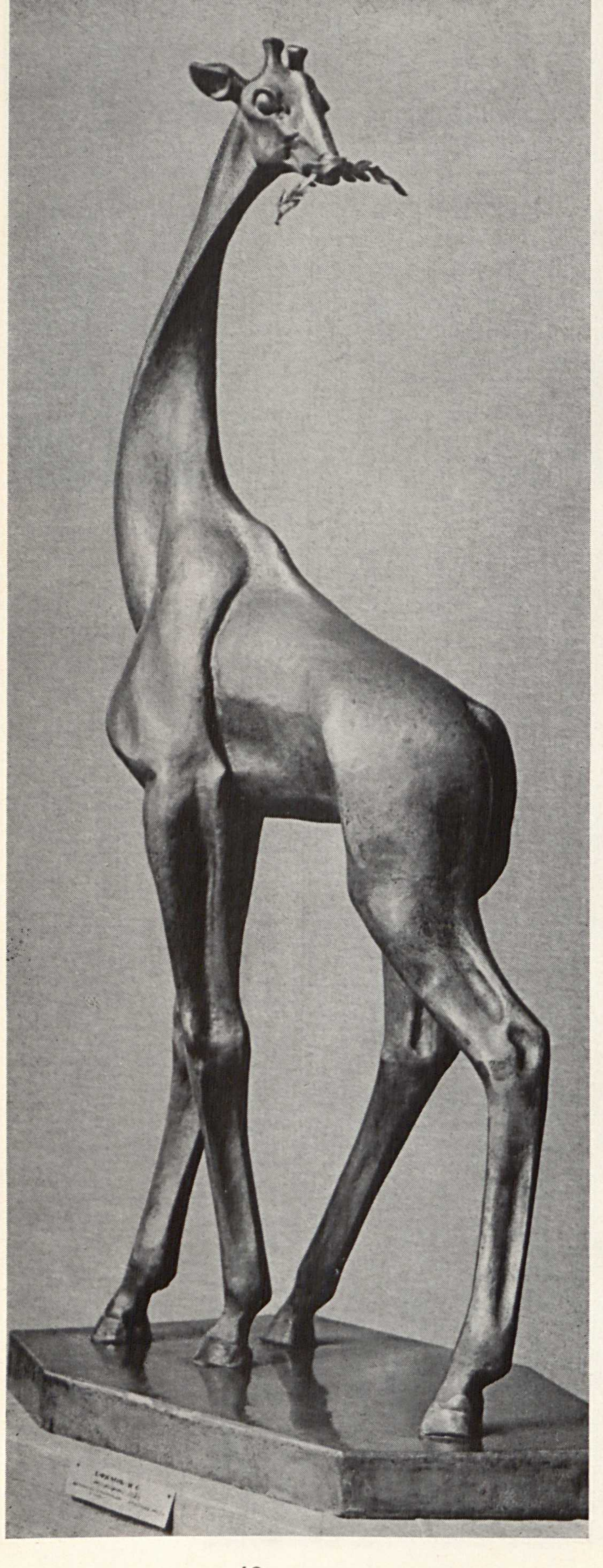


Жертвоприношение. Рисунок

Дельфины. Кованая медь, стекло



Жираф. Кованая медь



ние, непосредственное и ясное, так писали лет 500 назад, в пору Возрождения, накоротке с миром, без посредничества всего, что встает между нами и нашей тетрадью.

«Я вчера придумал одну вещь, Бенвенуто был бы доволен».

Он верно выбрал себе ценителя, и доведись великому итальянцу заглянуть в «Кухонные книги», он вне сомнений полагал бы, что только так и должен писать художник, доверяя бумаге, людям, судьбе:

«Нет, я все-таки России нужен — легкий веселый скульптор».

Читая Ефимова, разве можно сказать, что его жизнь прошла в служении высокому искусству? Вовсе нет. Добыть большущий пряник с витрины булочной, послушать рассуждение няньки Соломониды о тиграх («У них не хороша рубашка, не сошьешь ничего»), потолковать с Флоренским и с Фаворским, создать скульптуру — явления не равные, но в его отношении к ним равновеликие.

«...По узкому коридору слышно, скачет кто-то бочком, потому что нога бьет о ногу, — «Дритен-дритен, пупсиль-мупсиль, я знаю, как сделать дельфина...», — пишет Нина Яковлевна, и влетев в комнату, он рисует дельфина. — «Линии, кажется, со свистом проносятся через бумагу, рисунок без помарок, и очень определенная форма».

Ну, конечно же, нужно всегда рисовать по утрам, конечно, школа Серова и талант большой. Все это так.

Но было и нечто еще. Он все время прислушивался к могучей стихии искусства, она была близко от него и он слушал ее приглушенный гул.

Веселый жрец при грозном божестве, он его приглашал принять участие в празднике жизни, вкусить от радостей бытия, за стол, чем бог послал.

За такую ошеломляющую сердечность бывал он вознагражден: сделал «Рыбу» и тут же нашелся кусок изумрудного стекла, «Дельфину» был подброшен нужный стеклянный шар, «Страусу» — фанера, совпавшая с подставкой.

«Даже страшно» — «Когда вещь страстно рождается, я замечал: сопутствуют внешние физические удачи, стихии начинают служить».

Не знаменательно ли, что удачи сопутствовали с дельфином, рыбой, страусом? Зря он огорчался, когда его называли анималистом — просто у нас нет другого слова, чтобы показать, как замечательно получаются у художника животные. Упруга и сильна нежная линия, омывшая спинку «Дельфина», а линия, очертившая хребет «Рыбы», упорна и крута. Отторгнутые от объема, они составят мудрые графики траекторий, которыми природа чертит движение. Встреча и единение искусства и природы происходит в лоне праздника, это три стихии Ефимова, он познал их плодотворящую силу и энергию движения, определившую импульс жизни во Вселенной.

Из небытия белого листа вдруг вынырнет черный стремительный след карандаша — и бледнея растворится, а это уже спина лошади, мчащейся по лугу. И мало кто сумел в рисунке или скульптуре с такой свободой преодолеть статику материи, так зарядить ее динамизмом живой модели.

У Ефимова в скульптуре люди неподвижны, «стоят, как статуи», а животные всегда — в процессе рождения, роста, прыжка, нырка. И потому он поклонялся материалу, как язычник, размышляя «кто я? Грек или римлянин?», ибо греки, как и Ефимов, знали, какая материя необходима Пигмалиону и как с ней обращаться, чтобы в жилах скульптуры начала пульсировать теплая кровь.

Великолепна стеклянная ефимовская «Береговица», крепкая русалка, статью и шириной груди пошла в тамбовских баб, нежностью плоти — в русалок. Вещь рождалась страстно, и она до сих пор излучает счастливый трепет творчества. Здесь все «в

рифму» — выгиб хвоста, прогиб спины, круглый плавник, взмывший над головой. Пластика бегущего ладного корабля, пластика наяды на носу корабля, обнаженной грудью раздвигающей воду, пластичность волны, родившей ее, определившей ее строение с крестьянской утилитарностью и мудростью богов.

Обращение воды — в стекло, стекла — в рыбу, рыбы — в женщину — кто приостановил путь материи к Галатее? Остывая, стекло треснуло в пояснице, не выдержало напряженности формы. А может быть, не выдержало высокого напряжения искусства.

Движение, скрытое в самой материи, преследовало Ефимова, выводило его за пределы чистой скульптуры в позабытые или неведомые жанры. Идея статуи, оживающей в день праздника, соседствовала с идеей ожившей куклы.

«В эту область, так называемого большого искусства, движущейся скульптуры, я был введен помимо и даже вопреки моей воли Н. Я. Симонович-Ефимовой».

Но оказавшись там, он сразу понял, что тут его место, в заповедных землях, где пустяк, игра, проделка — равноценны древней магии ожившей куклы.

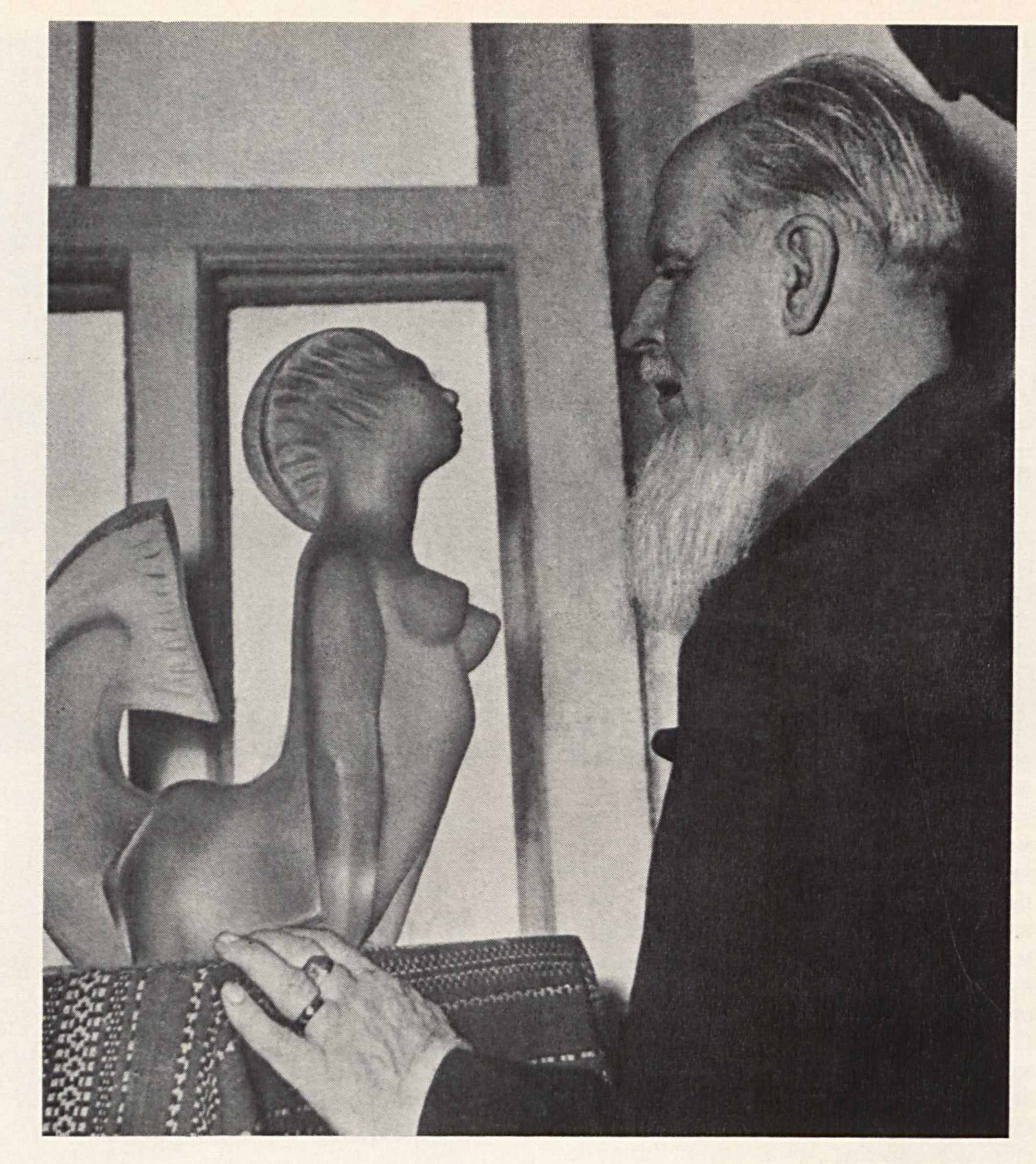
Скульптору — скульпторово, кукольнику — кукольниково. Сохраняя работы Ефимова в шкафах памяти, мы еще не скоро поймем, что нужен отдельный шкаф — для ефимовских оживших скульптур, в просторечьи именуемых куклами.

Театральные куклы Ефимовых соразмерны человеку, пропорции их гибких тел соотносимы с пропорцией руки. Кукла — продолжение и развитие руки, тонкий и умный инструмент, прибор для уловления души кукловода и художника. В их устройстве заложена программа движений. Стоит лишь взять в руки лучшую куклу Ефимова — «Пушкина», она сама готова ожить, жизнь уже струится в ней, шевеля суставы и складки одежды.



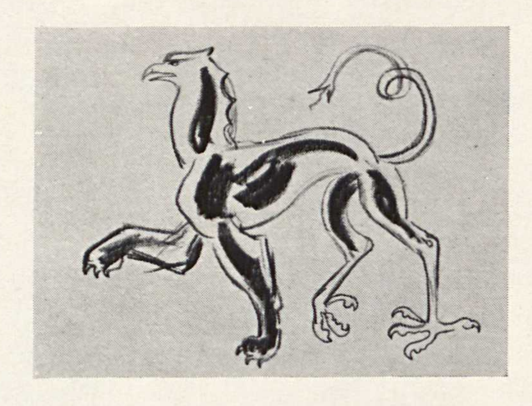
Вепрь. Дуб.

Пушкин. Кукла



И. С. Ефимов со скульптурой «Береговица». Литое стекло

Рисунки Ефимова.





Пушкин сам диктует артистичную пластику человека невероятно легкого. Изящество дворянской культуры, манеры XIX века, и грациозность негра, неслышно и бесстрашно скользящего по опасной тропе.

Правдоподобие? Да. Похож очень. Но чтобы изображение ожило, нужно знать кое-что из колдовства: у скульптуры — нога всего одна (вместо другой — плащ), пальца на лайковой руке — четыре. Все здесь не доведено до точки, оборвано многоточием, в обрывах шевелится магия оживления.

Оживает не дубль человека Пушкина, оживает герой культуры, великий, вдохновенный и возвышенный. Не человек — поэт. В день рождения Ефимова «Пушкина» вынули из домашнего стенного шкафчика, где хранятся куклы. Поэт оказался застенчив, всеобщее внимание его тяготило. Он раскланялся, прижав руку к сердцу и согласился принять участие в сцене, которую сын Ефимова, Адриан Иванович, мастерски разыграл с ним. То была сцена дуэли. Пушкин пошатнулся и легко упал на локоть. Пытался подняться, потом затих, опрокинулся на спину, глядя вверх умершими остекляневшими глазами, и плащ растекался вокруг, как Черная речка.

Праздник продолжался. Читали письма Ефимова, смотрели папки с рисунками к басням Эзопа; дом открывался широко и сердечно, на радость людям хранил на своих старых стенах старинные портреты предков, большой семьи: Демидовых, Голицыных; рисунки родственника — Серова, работы друга — Голубкиной, работы ученика — Жилинского. Рядом была мастерская Фаворского. Через дом Ефимовых проходила вся русская культура — от XVIII века — в век XX, к художникам, творящим сейчас, к поколениям, пришедшим на смену Ефимовым.

Они пришли в тот день, любя его и помня, справляли день рождения, лепили снеговика — вид скульптуры, Ефимову близкий, скульптуры не оживающей, но уходящей.

Ефимов был бы доволен. Когда-то он сделал в парке снежную пушкинскую скульптуру и радовался, найдя соответствие чистейшей стихии зимы кристаллическому свету Пушкина. К весне памятник исчез, Ефимов о том не жалел: на смену снегу спешила весна, снег убирала природа, и Пушкина она забрала, как осенью хоронила живое растение, чтобы весной напомнить о нем зеленым штрихом нового всхода.

«И есть большая прелесть в том, что вещь перешла в небытие»,

— так написал художник о своем создании, выявив его в материале природы и вернув ей.

Скульптура сравнялась со стихией и породнилась со временем года.

«... Никто не повредил его до конца зимы, и только весной я видел как подошли к тому месту, где он стоял, молодые мужчина и женщина и печально сказали: «Его уже нет».



В последние годы появился ряд работ, посвященных проблеме «дизайн и архитектура». Написанные главным образом теоретиками или практиками дизайна, они, как правило, уделяют основное внимание поискам специфики каждого из этих видов творческой деятельности, связанной с формированием предметно-пространственной среды. Акцентируются различия архитектуры и дизайна, затененными остаются их внутреннее родство, их обоюдная принадлежность к сфере материального производства и, вместе с тем, теснейшая связь с надстроечными явлениями, с коллизиями материального и духовного, с идеологическими конфликтами нашей эпохи.

Книга кандидата искусствоведения Г. Рессина «Архитектура и машины»* выгодно отличается от подобных работ. Автора прежде всего занимает вопрос о формообразующем взаимовлиянии машин и архитектуры, об их пространственной взаимообусловленности в окружающей нас предметной среде, об их совместном воздействии на предметные условия жизни человека. Это вопрос актуальный не только для теории архитектуры и дизайна, но прежде всего для практики проектирования архитектурных комплексов и машинных систем. Отнюдь не отождествляя архитектуру и дизайн, хотя и недостаточно полно выявляя их различия, автор уделяет основное внимание комплексному рассмотрению искусственно создаваемой среды жизнедеятельности человека, коллектива, общества, сложном взаимодействии архитектурно-планировочных структур и современных машинных систем.

Несмотря на то что выдающиеся архитекторы разных эпох нередко проявляли большой интерес к машинам, считали изучение их конструкций плодотворным для архитектурного проектирования, подавляющее большинство современных книг по архитектуре полностью игнорирует тот очевидный факт, что машины и другие изделия массового промышленного производства, составляя вместе с творениями зодчих комплексную предметную среду, активно воздействуют на архитектурное стилеобразование, на пространственные и образные характеристики современных городов.

Процесс взаимовлияния архитектурных и машинных форм в книге Г. Рессина прослеживается на примере эволюции одной из древнейших технологических машин — токарного станка и на историческом изменении формы колесного экипажа (колесница — карета — автомобиль). Показывая историческую изменчивость форм подобных машин, автор выявляет основные закономерности, общие для формообразования в архитектуре и машиностроении. При этом раскрывается морфология предметной среды, выявляются ее структурные уровни от интерьера до системы расселения.

Одновременное рассмотрение эволюции архитектурных форм, форм транспортных и технологических машин дало возможность автору раскрыть их стилевую связь, проследить закономерности смены характера этих форм.

Рассматривая историческую эволюцию формы машин, прототипы которых восходят к тем временам, когда человек только начинал свою производственную деятельность (к таким машинам относится токарный станок), автор прослеживает закономерность смены функциональной, конструктивной формы на форму декоративную, пластичную, подобно смене стилевых форм в архитектуре соответствующих эпох. Сопоставление формы станка и архитектурных сооружений определенного периода обнаруживает их стилевое единство, принадлежность к одному этапу развития техники и культуры. Та же закономерность прослеживается в процессе эволюции транспортных машин — повозки и кареты всегда по своим формам и декоративным украшениям соответствовали господствующему стилю в архитектуре или, точнее, составляли вместе с архитектурой единый стилевой архитектурно-предметный комплекс.

Много места уделено в книге рассмотрению и решению транспортной проблемы больших городов, возникшей как результат насыщения традиционной городской структуры постоянно нарастающим числом колесных машин. Перечисляя и систематизируя основные негативные факторы этой проблемы, автор показывает, что ее нельзя решить ни на основе консервативных представлений о вечности и незыблемости исторически сложившейся улично-сетевой структуры города, находящейся в противоречии с массовым производством индивидуальных колесных транспортных средств, ни на путях полного отхода от реальностей сегодняшнего города, построения футурологических абстракций, проектирования утопических «городов будущего», вне анализа функций городского населения.

Решение проблемы — в комплексном рассмотрении городской среды как сложной системы «человек — машины — город», то есть привнесение в градостроительную практику метода проектирования системы «человек — машины», разработанных дизайном и эргономикой.

Исходя из такой позиции, автор предлагает вниманию читателя собственную разработку структурной модели оптимального города. Рассматривая город как архитектурно-транспортную систему, он показывает неизбежность морального устаревания традиционного колесного транспорта и строит модель вертикальной и горизонтальной структуры города на основе использования качественно нового вида внутригородского передвижения людей. Город, построенный по принципу функционального зонирования, где жилье находится в пределах пешеходной доступности к местам приложения труда, обеспечит, по мысли автора, полную безопасность жителям, приведет к огромной экономии их времени и энергии, будет способствовать усилению общественных связей людей.

Можно по-разному относиться к предложенной модели города. Специалисты, быть может, обнаружат в ней слабые места, но бесспорно интересна мысль автора о том, что поиски оптимальной для человека структурной модели города связаны с пересмотром традиционных представлений о первичной градостроительной единице — квартале и улицах, служащих одновременно транспортной артерией города, и что найти такую единицу можно лишь на основе тщательного анализа деятельности человека в городской среде, его культурных и психофизиологических потребностей. Такой подход позволит, быть может, преодолеть транспортный тупик многих современных городов.

Нельзя не согласиться с автором в том, что современное комплексное проектирование должно критически оценивать сложившиеся стереотипы городской среды и рассматривать ее структуру и транспортные системы как искомое, чтобы обеспечить нормальные условия для жизнедеятельности человека и общественных коллективов.

В книге много удачно выполненных автором штриховых рисунков, составляющих неотъемлемое иллюстративное дополнение к тексту. К сожалению низкий уровень полиграфического исполнения книги и плохое для подобного издания качество бумаги существенно снижают значимость иллюстративной части. Это тем более досадно, что иллюстрации здесь не дополнение к тексту — без них содержание книги не может быть воспринято достаточно полно.

Книга, изданная в серии «Творческая трибуна архитектора», написана хорошим доступным языком и безусловно будет с интересом воспринята не только специалистами, но и широким кругом читателей — всеми, кого волнуют социальные и культурно-эстетические проблемы материальной культуры.

М. Каган,
Л. Безмоздин

* *Г. К. Рессин.* Архитектура и машины. М., Стройиздат, 1977.



За последнее десятилетие появилось немалое количество литературы об искусстве театральных художников. Это и капитальные труды по истории русской декорации, и монографии об отдельных мастерах, и большое число статей о современной творческой практике. Работа, проделанная в данной сфере искусствоведением и художественной критикой, подготовила почву для теоретического обобщающего исследования. Таким исследованием стала книга А. Михайловой «Образ спектакля»*. Искусство театрального художника впервые рассматривается с высоты закономерностей общеэстетического порядка. Практика театральных художников, их доля в создании спектакля была избрана в качестве конкретного материала для анализа проблемы художественного образа, рассматриваемой автором на уровне теории искусства. На таком специфическом материале общие вопросы ни в театроведении, ни тем более в литературе по эстетике еще никогда не решались. Исследование А. Михайловой показало, что это не только возможно, но и открывает новые перспективные аспекты изучения обозначенной в заглавии темы. Такой ракурс авторского взгляда тем более ценен, что книга адресована театроведам и эстетикам широкого профиля, декорационным искусством специально не занимающимся.

Но, конечно, с особым вниманием прочтут ее те, для кого главной сферой профессиональных интересов является творчество именно театральных художников.

Исходная позиция автора обусловлена намерением рассмотреть проблему художественного образа «по вертикали», как процесс его бытия. А. Михайлова исследует четыре стадии бытия художественного образа: образ-замысел, художественное произведение, образ-восприятие и образ произведения (или образ-итог), уделяя особое внимание обоснованию последней, четвертой стадии, — понятие, которое впервые вводится в научный обиход и в дальнейшем изложении убедительно раскрывается на примерах конкретных спектаклей. Процесс бытия художественного образа рассматривается как динамическая целостность.

* *А. Михайлова.* Образ спектакля. М., «Искусство», 1978.

Каждая стадия специально исследуется в разделах, посвященных отдельным постановкам. Зарождение образа-замысла — в главе «Горячее сердце», где дается и специфическая для декорационного искусства формулировка этой общеэстетической категории («... в коллективном творчестве образом-замыслом декорационного решения следует считать первые конкретизации общей точки зрения на пьесу, общей творческой позиции в истолковании именно данного произведения, именно данным постановочным коллективом» — стр. 52). На примере спектаклей «Таланты и поклонники» и «Смерть Иоанна Грозного» показана структура самого художественного произведения. Глава «Мещане» раскрывает механизм формирования в сознании зрителей образа-восприятия, глава «Большевики» — образа-итога.
Вторая половина книги является как бы следующим витком спирали исследования. Оно разворачивается теперь на материале постановок произведений прозы и энергично движется в своих обобщениях от рассмотрения эскизов В. Дмитриева к «Мертвым душам» (образ-замысел) через главу о «Петербургских сновидениях» (художественное произведение — созданная А. Васильевым «драматическая местность» романа Ф. Достоевского) к постановке «А зори здесь тихие...», в анализе которой наиболее ярко раскрыт процесс восхождения сценического действия, созданного Ю. Любимовым и Д. Боровским, к образу произведения, образу-итогу.
Применительно к каждой стадии бытия художественного образа А. Михайлова выделяет центральную проблему, имеющую специфическое значение для театра вообще и для художника, в частности. Каждая из намечаемых исследователем проблем выступает как выражение разных сторон противоречивого двуединства театрального образа. По отношению к стадии рождения образа-замысла — это проблема интерпретаторской сущности театра, воплощенная в его двумерности — в диалектическом сочетании, с одной стороны, меры пьесы («там, тогда») и, с другой, меры современности («здесь, сейчас»). Применительно ко второй стадии — художественному произведению автор говорит о принципах повтора (возврата) и изменчивого постоянства, получившего выражение в искусстве театрального художника в форме «единой пластической среды», «единой декорационной установки». Образ-восприятие рождается (как это раскрыто на примере спектакля «Мещане») благодаря сложной системе запрограммированных театром постоянных «переключений» зрителя из состояния сопереживания в позицию своего рода остранения и оценки происходящего на сцене.
А. Михайлова показывает, что решение каждой из этих, связанных между собой, взаимно обусловленных проблем, ведет к созданию итогового художественного образа спектакля как динамической целостности.
В главе «Восхождение к образу» дается общая суммарная характеристика всех этапов творческого процесса применительно уже непосредственно к театральному художнику (стр. 207—208).
Закрывая книгу А. Михайловой, начинаешь естественно соотносить с ее положениями самые различные проблемы уже конкретно-исторического порядка и современной творческой практики искусства театральных художников. Здесь есть о чем подумать. Почему, например, автор ни разу на протяжении всей книги не использует термин «сценография»? Как проявляются принципы повтора-возврата и изменчивого постоянства в декорациях иного типа, чем «единая установка» или «единая пластическая среда», скажем, у В. Дмитриева во «Врагах» или в «Трех сестрах», у В. Симова в «Бронепоезде-1469», у того же Н. Крымова в «Горячем сердце» и т. д.? В какой форме выступала категория поэтического, столь глубоко проанализированная на спектаклях современного театра, в практике художников 30-х и более ранних годов? Иначе говоря, книга, раскрывающая общие закономерности формирования и бытия художественного образа, вызывает читателя на размышления о проблеме исторической эволюции самой структуры художественного образа в искусстве театрального художника.
Книга А. Михайловой является первым теоретическим исследованием не только в советской науке о декорационном искусстве, но и в мировой литературе по вопросам сценографии, что обретает особое значение в связи с предстоящей в 1979 году Пражской Квадриеннале сценографии. На прошлой Квадриеннале, в конкурсе искусствоведческой литературы, наша страна, как известно, не участвовала, хотя и в этой сфере имеются весьма значительные достижения и, в первую очередь, фундаментальное исследование М. Пожарской «Русское театрально-декорационное искусство конца XIX — начала XX века». На предстоящем конкурсе советскую литературу о декорационном искусстве могла бы достойно представить именно книга А. Михайловой, поднимающая изучение творчества театральных художников на качественно новый теоретический уровень.

В. Березкин

Вышли из печати

Н. Акимов. ТЕАТРАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ. Т. 1. Об искусстве театра. Театральный художник. Под ред. С. Л. Цимбала. Сост. В. М. Миронова. Л., «Искусство», 1978.
Второй раздел настоящего сборника работ крупного советского режиссера и театрального художника Н. П. Акимова содержит материалы по театрально - декорационному искусству. Статьи Акимова, собранные в этом разделе, вводят в проблематику советской сценографии, характерную для различных этапов ее развития, и помогают представить процесс работы самого художника над оформлением спектаклей.

АНТИЧНОСТЬ И АНТИЧНЫЕ ТРАДИЦИИ В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ НАРОДОВ СОВЕТСКОГО ВОСТОКА. (Сборник статей). Москва, «Наука», Главная редакция восточной литературы, 1978. (Министерство культуры СССР. Государственный музей искусства народов Востока).
В центре внимания авторов этого сборника находится проблема соотношения античной и местных художественных культур народов Северного Причерноморья, Закавказья и Средней Азии в древности и средневековье. Статьи посвящены как общим, так и частным аспектам этой проблемы.

Воронов Ю. Н. В МИРЕ АРХИТЕКТУРНЫХ ПАМЯТНИКОВ АБХАЗИИ. М., «Искусство», 1978. («Дороги к прекрасному»).
Очередное издание серии «Дороги к прекрасному» рассказывает об архитектурных памятниках Абхазии, начиная с мегалитических сооружений III—II тыс. до н. э. и кончая постройками позднего средневековья. Автор последовательно освещает произведения архитектуры различных районов республики, характеризует общие пути развития абхазской архитектуры.

ДЕКОРАТИВНО - ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ДАГЕСТАНА. (Каталог музея). Авт. статьи: Гамзатова П. С., Соловьева Л. П. Сост. каталога: Гамзатова П. С., Соловьева Л. П., Арбуханова И. Ш., Идрисова Н. К. Махачкала, Даг. кн. изд-во, 1977.
Издание является каталогом коллекции произведений декоративно-прикладного искусства, принадлежащих Дагестанскому республиканскому музею искусств. Вступительная статья рассказывает об истории создания коллекции, ее структуре и содержании, включающем как памятники древности, так и изделия народных умельцев современного Дагестана.

Го Жо-сюй. ЗАПИСКИ О ЖИВОПИСИ: ЧТО ВИДЕЛ И СЛЫШАЛ. М., «Наука», 1978.
Трактат, созданный в XI веке, представляет собой мозаику фактов и суждений о китайской живописи IX—XI вв. В нем содержатся многочисленные сведения о художниках и их произведениях, отражены художественные вкусы и эстетические представления эпохи. Издание включает обширный раздел комментариев к «Запискам».

Дунаев М. М. К ЮГУ ОТ МОСКВЫ. М., «Искусство», 1978.
Книга посвящена историческим и архитектурно-художественным памятникам одного из районов Московской области, расположенного к югу от столицы в сторону Серпухова.

Кишкин Л. С. МИКОЛАШ АЛЕШ И ЧЕШСКАЯ КУЛЬТУРА. М., «Наука», 1978. (Академия наук СССР. Институт славяноведения и балканистики).
Книга посвящена творчеству крупнейшего чешского художника-реалиста М. Алеша (1852—1913). Многообразная художественная деятельность Алеша, работавшего в области станковой и монументальной живописи, книжной графики, тесно связанная с художественной жизнью эпохи, рассматривается на фоне чешской культуры второй половины XIX — начала XX вв.

Овсянников М. Ф. ИСТОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ. М., «Высшая школа», 1978.
Издание является первым в серии учебных пособий по истории эстетики для студентов философских факультетов университетов и вузов искусств. В настоящем учебнике освещаются основные этапы развития эстетической мысли домарксистского периода.

ПОВЫШЕНИЕ ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО УРОВНЯ НАГЛЯДНОЙ АГИТАЦИИ. Сборник материалов I Всесоюзного семинара. Москва — февраль 1975 г. М., «Сов. художник», 1977 (Союз художников СССР. Центральная учебно-экспериментальная студия Союза художников СССР. Художественный фонд СССР).
В докладах семинара освещаются многие проблемы развития одного из видов советского оформительского искусства — наглядной агитации. Материалы сборника раскрывают идеологические задачи наглядной агитации, характеризуют средства и методы ее осуществления, современное состояние и творческий опыт советского оформительского искусства.

СОВЕТСКАЯ СКУЛЬПТУРА-76. М., «Сов. художник», 1978.
Очередной сборник содержит творческие портреты С. Багдасаряна, В. Вильджюнаса, Л. Ланца, Ф. Наджафова, Ю. Ыуна и других советских скульпторов, статьи о творчестве зарубежных мастеров — О. Цадкине, К. Брынкуше, В. Минекове. В публикациях сборника раскрываются также актуальные проблемы станковой и монументальной скульптуры, освещается опыт работы с алюминием и его сплавами.

Степанян Н. СЕРГЕЙ ПАВЛОВИЧ ЕВАНГУЛОВ. Ленинград, «Художник РСФСР», 1977.
Это небольшое по объему издание знакомит с творчеством старейшего советского мастера мелкой пластики С. П. Евангулова. Автор раскрывает образно-художественное своеобразие его работ, рассказывает о разнообразных видах изделий, создаваемых скульптором

и, прежде всего, о главной области его творчества—скульптурных миниатюрах.

Суслова А. В., Славина Т. А. ВЛАДИМИР СУСЛОВ. Л., Стройиздат, Ленингр. отделение, 1978. (Мастера архитектуры).
В монографии освещаются жизнь и творчество В. Суслова, крупного исследователя древнерусской архитектуры, внесшего большой вклад в дело охраны памятников, основоположника современного метода научной реставрации памятников архитектуры, общественного деятеля и педагога.

ФЕЙЕРВЕРКИ И ИЛЛЮМИНАЦИИ В ГРАФИКЕ XVIII ВЕКА. Каталог выставки. Авт. вступ. статьи и сост. каталога М. А. Алексеева. (Гос. Русский музей). Ленинград, 1978.
В этом иллюстрированном каталоге получили всестороннее документальное отражение экспонаты выставки: рисунки, акварели и гравюры с изображением фейерверков и иллюминаций XVIII века. Вступительная статья каталога знакомит с коллекцией в целом, рассказывает об авторах экспонировавшихся произведений графики, об искусстве фейерверков в России.

Фехнер М. ВЕЛИКИЕ БУЛГАРЫ. Казань, Свияжск. М., «Искусство», 1978.
Книга рассказывает об истории и архитектурно-художественных памятниках трех городов, связанных между собой историческим прошлым края.

Шадр. ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ. Переписка. Воспоминания о скульпторе. Сост., авт. вступит. статьи и примечаний О. Воронова. М., «Изобразительное искусство», 1978.
Материалы сборника разносторонне характеризуют творческую личность советского скульптора И. Шадра. Издание содержит ряд непубликовавшихся ранее статей Шадра, посвященных проблемам скульптуры и отдельным памятникам, письма И. Шадра и воспоминания деятелей культуры и искусства о встречах с скульптором.

Бабаджанова Г. МОНУМЕНТЫ БЕССМЕРТИЯ. Ташкент, «Узбекистан», 1977.
Настоящее издание рассказывает о монументах и мемориальных комплексах, посвященных героям Великой Отечественной войны и сооруженных на территории Узбекистана в 60—70-х годах. Автор характеризует основные черты этого жанра монументальной скульптуры, рассматривает преимущественные темы памятников и их художественно-стилистические особенности.

Бернштейн Б. М. ИЛЬМАР ТОРН. М., «Советский художник», 1978.
Избрав в качестве объекта исследования творчество известного эстонского графика И. Торна, автор книги проводит глубокий теоретико-искусствоведческий анализ творческой индивидуальности мастера и художественного языка его произведений.

Собрание гемм

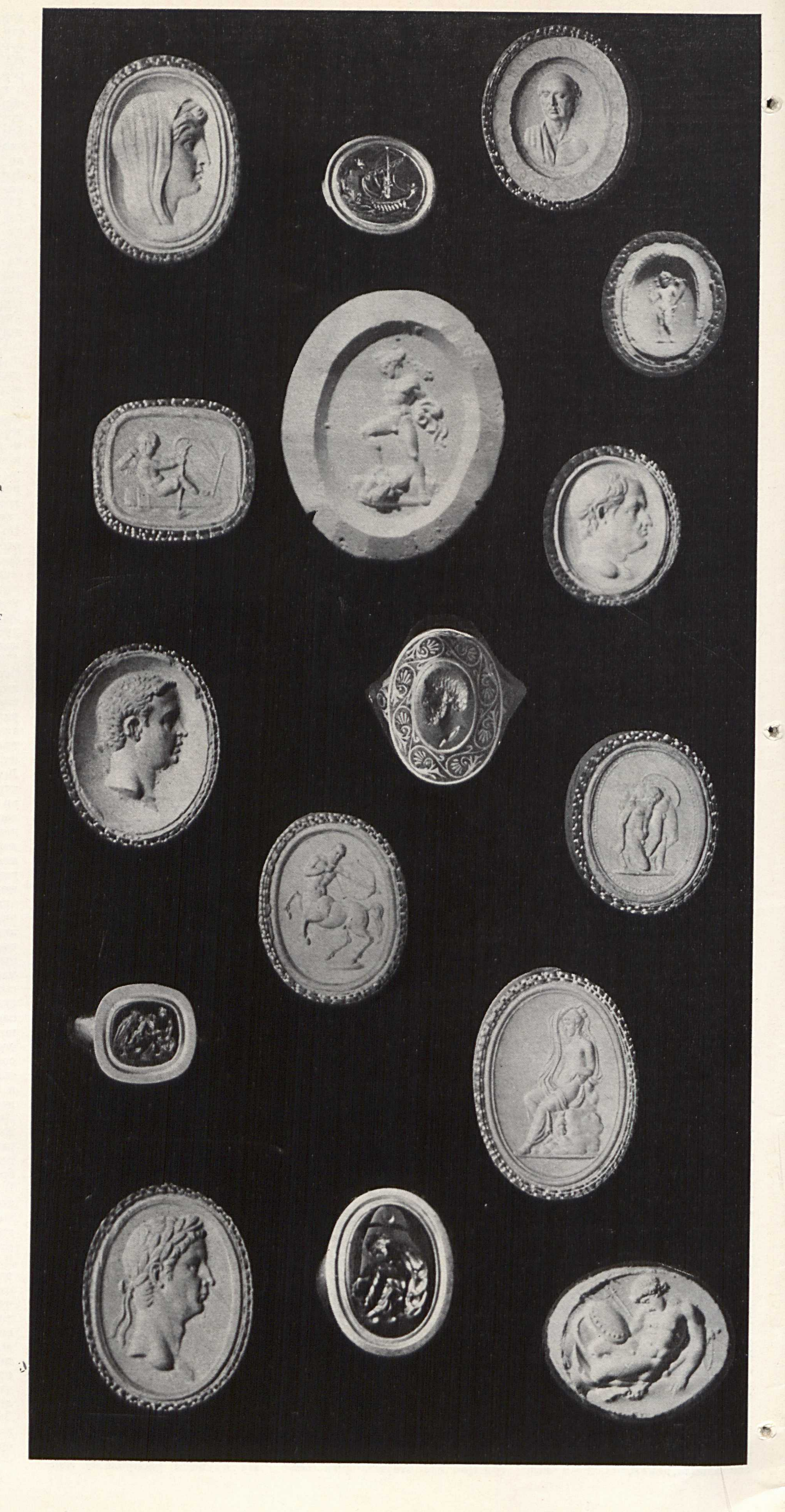




В 1794 году крупнейший археолог эпохи Э. К. Висконти составляет каталог гемм из собрания Понятовского. Вот что пишет Висконти об этом: «Из собраний, существующих в Европе, наиболее отборное и богатое то, которое всегда возит с собой князь Станислав Понятовский». Князь был сыном своего времени; известно, что Екатерина II, уезжая на лето в Царское Село, также не расставалась со своими «антиками», а о П. Кроза, крупнейшем собирателе XVIII века, сообщают, что «подобно страстному и ревнивому любовнику, боялся потерять свои геммы из виду, хотя бы на самое короткое время, и хранил их, как особую драгоценность, в той комнате, где жил сам».
Известно, что в 1826 году Понятовский продает некому Сайксу часть своих гемм.
Коллекции гемм, собранной племянником польского короля, суждена была необычайно громкая скандальная известность. Из каталога 1795 года мы знаем, что число гемм в 90-е годы было соответственно 116, 136 и 150; известно, что князь унаследовал геммы из собрания своего дяди, польского короля Станислава-Августа. В его собрание вошли геммы из старых римских коллекций: князей Людовизи, герцогов Браччано, маркиза Риккарди, собирателя X. Дена, банкира Дженкинза. Еще при жизни князя в 1831 году вышел полный каталог его собрания, в котором приведено не 150, а больше 2600 гемм! Несмотря на восторги итальянских археологов Висконти и Ингирами, об этом собрании и его подлинности в 1831—1832 годы отрицательно высказывались немецкие и французские ученые: Телкен, Рошетт и Кларак. Лишь одна гемма вызвала у Висконти сомнение в действительности ее античного происхождения: «Эвридика... имеет явные признаки нового искусства, хотя из-за особого изящества заслуживает находиться в изысканном собрании князя». Сегодня эта гемма хранится в Эрмитаже и подтверждает суждение римского археолога. Видимо, в 90-е годы в коллекции князя еще не имелось тех многочисленных поздних гемм с подписями «античных» мастеров, которых, по ироничному замечанию Р. Рошетта «и в самой древности не было так много».
Коллекционеры XVIII века особенно ценили античные геммы, сравнительно редкие на антикварном рынке. Нередко перекупщики выдавали за подлинные «антики» добросовестные повторения, созданные резчиками XVIII века из желания померяться силами с древними мастерами. Так возникла целая индустрия поддельных древностей и особенно ценившихся «подписных работ», которыми изобиловало впоследствии собрание Понятовского. Настороженные хранители Британского музея и Императорского Эрмитажа отказались купить целиком коллекцию князя и после его смерти она была распродана по частям.
На крупной распродаже лондонского торгового дома Кристи в 1839 году 1140 гемм за сумму 300 тыс. франков приобрел некий полковник Тиррел, и лишь 95 было пущено с молотка. Гордый своим приобретением, новый владелец почти половины прежнего собрания решает опубликовать свое богатство, но каково было его негодование, когда выбранный им для этого антиквар Н. Огл выпустил в 1840 году «Вступительное эссе» к коллекции! Оказалось, что приобретенные геммы — работы XVIII—начала XIX века и снабжены поддельными подписями знаменитейших древних резчиков, подобных Пирготелю и Диоскуриду. Тиррел распорядился уничтожить тираж заказанного «Эссе», но обиженный Огл начал журнальную полемику, прояснившую для публики размеры скандала. Оказалось, что князь Понятовский в свое время заказывал Д. Пихлеру, Джирометти, Чербара, Джинганелли и другим итальянским резчикам серии гемм, которые подробнейшим образом иллюстрировали важнейшие эпизоды греческой мифологии и эпических поэм Гомера и Вергилия. По заданию князя другие мастера наносили на эти геммы фальшивые подписи, среди них называются резчики Кадес и Оделли. Если трудами ученых в течение столетия было отобрано только 70 подписных работ, то в собрании князя число их выросло до 1737!
Скандал, связанный с коллекцией Понятовского, немало повлиял на охлаждение собирательского пыла любителей античных гемм и вызвал скептицизм ученых в суждении об их подлинности. Археолог Лонперье утверждал даже, что «из десяти гемм, как правило, девять поддельных, а десятая — новой работы»! А петербургский академик Келер считал правомочным сомнение в подлинности любой геммы, если ее история не могла быть возведена до начала XV века, то есть до появления подражаний и явных подделок. Этот гиперкритицизм был временной реакцией. Отдаленные временем, мы можем вернее судить и о составе коллекции Понятовского. Наряду с сериями пресловутых «подписных гемм», которым нельзя отказать в особой, неоклассической красоте, в собрание входили не только подлинные работы, но и настоящие шедевры древней глиптики. Такова гемма Диоскурида с изображением Ио, ныне хранящаяся во Флоренции, или портрет с подписью Гная, вошедший в собрание музея Метрополитен. В Эрмитаже хранится несколько гемм из коллекции Понятовского, завещанных в 1846 году императорскому музею русским послом в Вене Д. П. Татищевым. К античным, без всякого сомнения, относятся геммы с изображениями раненых воинов, в которых Понятовский видел спартанцев «Эпаминонда» и «Отриада», или «Тезей с Минотавром», которого можно приписать августовскому резчику Солону. К работам итальянского Ренессанса может быть отнесен портрет «Мецената» с подписью Солона, а среди работ мастеров, совре-

менных князю, выделяются геммы Жефруа и Пихлеров. Геммы коллекции Понятовского рассыпаны сегодня по различным музеям. Недавние выставки в Лондоне и Людвигсбурге (ФРГ), посвященные частям этого собрания, показали, что наши сведения о судьбе его отнюдь не полны: в коллекцию Вильда и Веллингтона входило больше сотни гемм Понятовского. Своей статьей и публикацией новых отождествлений эрмитажных памятников мы надеемся привлечь внимание к реконструкции богатого, но дискредитированного подделками собрания Понятовского.

Олег Неверов



На стр. 47
М. Баччарелли. Портрет Станислава Понятовского. Познань. Музей

Раненый воин («Эпаминонд»). Сердолик. III—II вв. до н. э. Эрмитаж

Женский портрет («Ливия»). Гиацинт XVIII в. Эрмитаж

Эроты-мореплаватели. Сердолик. I в. Эрмитаж.

Портрет неизвестного («Цицерон»). Сердолик. XVIII в. Эрмитаж

Гор-Гарпократ. Сердолик. I в. до н. э. Эрмитаж

Эрот-мореплаватель. Сард работы В. Жефруа. Начало XIX в. Эрмитаж.

Тезей с Минотавром. Агат-николо. I в. до н. э. Мастер Солон. Эрмитаж

Портрет неизвестного («Меценат»). Подпись Солона. Сердолик. XVI в. Ленинград. Эрмитаж

Портрет неизвестного («Помпей»). Аметист. XVIII в. Эрмитаж

Портрет неизвестного («Макрин»). Сердолик. XVIII в. Эрмитаж

Кентавр. Топаз работы А. Пихлера. Конец XVIII в. Эрмитаж

Менелай с телом Патрокла. Сердолик. Начало XIX в. Эрмитаж

Ганимед и орел. Сердолик. I в. до н. э. — I в. н. э. Эрмитаж

Сидящая женщина («Ариадна»). Сердолик работы А. Пихлера. Конец XVIII в. Эрмитаж.

Портрет императора («Клавдий»). Сердолик XVIII в. Эрмитаж.

Девушка, собирающая цветы («Эвридика»). Сердолик. XVIII в. Эрмитаж

Раненый воин («Отриад»). Сердолик. I в. до н. э. Эрмитаж

Декоративное искусство СССР

журнал современной практики,
теории и истории
монументального и декоративного
искусства,
художественной промышленности
и народного творчества,
художественного проектирования
и дизайна

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 8(249) 1978
Основан в 1957 году

В номере:

Издательство
© «Советский художник»
125319 Москва,
ул. Черняховского, 4а

Адрес редакции
журнала: 103009
Москва, К-9, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10, 229-68-45

Рукописи не возвращаются
А13243 10.VII. 1978 г.
Сдано в набор 7.VI. 1978 г.
Бумага мелованная
Формат 70×90 1/8
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 10,282
Условных печатных листов 8,4
Печатных листов 6
Зак. 3904. Тираж 34.000
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете
Совета Министров СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной
торговли. Москва,
Мало-Московская, 21

Только факты

Москва. Президиум Верховного Совета РСФСР за заслуги в области советского изобразительного искусства присвоил почетное звание народного художника РСФСР Рукавишникову Иулиану Митрофановичу — скульптору, город Москва.

*

Президиум Академии художеств СССР, рассмотрев предложения творческих и общественных организаций и учреждений культуры, принял решение о присуждении ежегодных золотых и серебряных медалей, а также дипломов за лучшие произведения изобразительного искусства и искусствознания.

Золотых медалей удостоены В. Муратов (Гусь-Хрустальный) — за декоративную вазу «Гимн Октябрю» и декоративную композицию «Весна человечества» (хрусталь).

Серебряные медали получили В. Левенталь (Москва) — за оформление спектаклей «Катерина Измайлова», «Похищение луны», «Чиполлино», «Мертвые души»; Ю. Чернов (Москва) — за скульптурные портреты «Доктор Г. Илизаров», «Поэт и геолог Портнягин», «Юрий Гагарин», «Иван Шадр».

*

Утвержден проект памятника Юрию Гагарину, который будет установлен в Москве, на площади, носящей имя первого космонавта. Монумент создан скульптором П. Бондаренко, архитекторами Я. Белопольским и Ф. Гажевским. Здесь, на площади Ю. Гагарина, они воссоздадут как бы стартовую площадку космодрома. Огромная колонна (высота всего памятника, отливаемого из нержавеющей стали, 40 метров) будет подсвечиваться снизу прожекторами, и этот свет создаст ощущение космического старта, того напряженного мгновения, когда ракета отрывается от земли. Венчается колонна скульптурой Юрия Гагарина.

*

Всесоюзная художественная выставка «На страже рубежей советской страны», посвященная 60-летию пограничных войск СССР, открылась в выставочном зале на Уральской улице, 6. Она организована Министерством культуры СССР, Союзом художников СССР и Политическим управлением пограничных войск КГБ при Совете Министров СССР. В экспозиции — живописные, графические и скульптурные работы 240 авторов из всех союзных республик.

*

«Художники на Малой земле» — так называлась выставка, которая открылась в канун Дня Победы в выставочных залах Союза художников СССР (ул. Горького, 25). На ней было представлено около ста работ художников Константина Дорохова, Бориса Пророкова, Павла Кирпичева, Леонида Сойфертиса и скульптора Владимира Цигаля. Большая часть работ демонстрировалась впервые.

*

На Кузнецком мосту, 20 была открыта персональная выставка Людмилы и Дмитрия Шушкановых. Можно, скрупулезно восстанавливая по экспонатам их многолетний творческий путь, сделать вывод: самое интересное из того, за что они брались в жизни, все-таки стекло. Шушкановы превратили доброе старое стекло в материал, пригодный для разговора на современные темы. Для этого им пришлось создать новую технологию, выработать новое понимание цвета.

*

В залах Московской организации Союза художников РСФСР на улице Вавилова, 65, была открыта персональная выставка произведений одного из старейших московских художников заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии СССР А. Тышлера, работающего в разных жанрах изобразительного искусства — в живописи, скульптуре, графике.

*

В Доме художника (Кузнецкий мост, 11) была открыта XII выставка произведений московских художников—ветеранов Великой Отечественной войны, посвященная 60-летию Вооруженных Сил СССР. На ней было представлено свыше 300 живописных, 120 графических, 50 скульптурных работ и около 50 произведений прикладного и декоративного искусства.

*

Более 400 произведений живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства представили на свою традиционную весеннюю выставку молодые художники Москвы, которая открылась 24 мая в Доме художника на Кузнецком мосту, 11.

*

В выставочном зале Художественного фонда СССР на Уральской ул., 6, была открыта выставка трех мастеров из Латвии — живописца Ю. Циркунова, скульпторов Э. Упинеца и В. Рапикиса.

*

Весною нынешнего года в Центральном Доме литераторов была развернута экспозиция живописи и керамики народного художника Армянской ССР, лауреата международных премий Мириам Аршаковны Асламазян. Выставка организована МОСХ РСФСР и ЦДЛ им. А. А. Фадеева.

*

В залах МОСХа на ул. Жолтовского, 17, открылась «Первая выставка молодых художников прикладной графики Москвы», посвященная XVIII съезду ВЛКСМ. В выставке (ее организатор — «Объединение молодых художников и искусствоведов МОСХ РСФСР») участвовало 90 художников из 15 московских организаций, занимающихся прикладной графикой. Из двух тысяч работ, представленных выставкому, для экспозиции было отобрано свыше пятисот.

*

21—23 мая, в новом здании МХАТа, прошла V Генеральная ассамблея Международного совета по вопросам памятников и достопримечательных мест (ИКОМОС), неправительственной организации ЮНЕСКО. Она была создана в 1965 году и ныне в ней представлено 57 стран. Высший руководящий орган ИКОМОСа — Генеральная ассамблея — собирается один раз в три года. В нашей стране заседание ассамблеи происходило впервые. Она заслушала и утвердила отчеты генерального секретаря совета, приняла программу своей деятельности на ближайшие три года, провела выборы руководства. 24—25 мая в Суздале в рамках ИКОМОСа состоялся научный коллоквиум «Памятники истории и культуры в современном обществе».

*

Ленинград. В двенадцатиколонном зале Эрмитажа 18 мая открылась экспозиция «Вольтер в изобразительном искусстве». В экспозиции, посвященной 200-летию со дня смерти великого французского мыслителя, гуманиста, литератора, — произведения живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, связанные с жизнью и творчеством Вольтера, выполненные Жан-Антуаном Гудоном, цикл живописных работ Жана Гюбера, запечатлевшие писателя в изгнании, серия портретов французских просветителей, принадлежащих кисти живописцев мастерской Давида. Материалы, собранные воедино, дают яркое представление о борьбе Вольтера против мракобесия, лживой буржуазной морали, религиозного фанатизма, социального зла.

*

18 мая в Манеже открылась выставка произведений молодых ленинградских художников, посвященная 60-летию ВЛКСМ. Впервые творчество молодых представлено так полно и разнообразно — здесь показано 1200 новых работ восьмисот начинающих живописцев, скульпторов, графиков, художников театра и кино, мастеров декоративно-прикладного искусства. Для многих участников эта выставка первая в жизни. Большинство авторов еще не являются членами Союза художников СССР, немало здесь и студенческих работ.

*

Более тысячи произведений 160 ленинградских художников-фронтовиков и тех, кто пережил 900-дневную блокаду, предстали на выставке «Ради жизни на земле», открывшейся 8 мая в залах ЛОСХа. Экспозицию органично дополняли рисунки, сделанные в окопах переднего края, партизанских отрядах, на прифронтовых аэродромах, в блокадном Ленинграде. Эти документальные свидетельства составили большой раздел выставки.

*

Растреллиевская галерея Эрмитажа стала местом встречи ленинградцев с искусством выдающегося ваятеля ГДР, действительного члена Академии искусств ГДР Генриха Драке. Выставка, открывшаяся 5 мая, посвящалась 75-летию со дня рождения художника. Творческий путь мастера, охватывающий более полувека, был представлен произведениями разных жанров. Зрители знакомились с Генрихом Драке — портретистом, анималистом, автором монументальных памятников, графиком.

*

Кишинев. В Государственном художественном музее Молдавии открыта ретроспективная выставка изобразительного, декоративно-прикладного и народного искусства Молдавской ССР. Выставлены из фондов музея изделия народно-прикладного искусства, национальные костюмы, изделия из керамики, а также ковры, гобелены, керамика, принадлежащие художникам Е. Ротару, С. Врынчану, В. Поляковой, С. Чоколову и другим.

*

Тбилиси. Шесть дней здесь работала выставка «Современный плакат Франции». В экспозиции было показано более 60 произведений различного характера о театре, кино, живописи, политике, промышленности.

*

Тула. Выставке, посвященной 200-летию самоварного производства в Туле, были отданы залы областного краеведческого музея. В экспозиции было представлено 140 оригинальных изделий из меди, латуни, стали и других материалов. Среди них нет одинаковых по размеру, фасону, художественной отделке, назначению. Рядом с 50-литровым буфетным прибором-великаном стоит самый маленький сувенирный, вмещающий 125 граммов воды. Многие экспонаты украшены искусно выполненными узорами, затейливыми рисунками, шутливыми поговорками. В отделке проявились богатая фантазия и удивительное искусство тульских мастеров.

*

Чебоксары. Живопись и графика, скульптура и декоративно-прикладное искусство... Около 250 произведений представлено на выставке новых поступлений, открытой в канун Первомая в залах чувашской Государственной галереи. Солидное пополнение получила республиканская коллекция. Здесь работы И. Репина и И. Крамского, И. Левитана и В. Васнецова, М. Нестерова и Б. Кустодиева. В разделе графики — гравюры, созданные в XVIII, XIX и XX веках. Богато представлены произведения декоративно-прикладного искусства, выполненные мастерами Кжени, Мстёры, Палеха.

*

Токио. 50 тысяч посетителей побывало на выставке шедевров великого русского художника Ильи Ефимовича Репина за первые две недели ее работы в токийском выставочном зале «Мицукоси». На ней демонстрировалось 30 картин, эскизов и этюдов, созданных художником в период расцвета его творчества. Они привезены сюда из ряда музеев Советского Союза. Творчество И. Е. Репина хорошо знают в Японии и по предыдущим выставкам. Нынешний показ его картин, отмечает печать,— значительное событие в культурной жизни японской столицы. Цель выставки, девиз которой «Искусство сближает народы», вполне достигнута, констатировала Иоко Накамура — одна из ее устроительниц.

*

Вена. Здесь открылась выставка современной грузинской графики и чеканки. Она организована по инициативе Австро-советского общества в рамках проходящих в Австрии Дней Советского Союза. В экспозиции — работы молодых художников-графиков, а также произведения одного из крупнейших мастеров грузинской чеканки Кукури Гурули.

Цена 1 р. 20 к. Индекс 70240